This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

12455
67

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

12455.67

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

FRANCIS B. HAYES

(Class of 1839.)

This fund is $10,000 and its income is to be used
"For the purchase of books for the Library."
Mr. Hayes died in 1884.

11 Feb. 1898.

9865

Shakespeare

und die

Anfänge der englischen Stenographie.

Ein Beitrag

zur Genesis der Shakespeare-Dramen.

Von

Curt Dewischeit.

Sonderabdruck aus dem „Archiv für Stenographie“, Nr. 615—620.

Berlin.

Verlag des Verbandes Stolzescher Stenographenvereine,
H. Schumann,
Berlin N., Gartenstrafse 72.

1897.

12455.67

HARVARD COLLEGE
FEB 11 1898
LIBRARY.

Hayes fund.

Einen Shakespeare verdanken wir nicht zum mindesten der Stenographie. Dieser Satz ist den Shakespearephilologen männiglich bekannt, und doch schwebt über der Entstehung der Werke des gefeiertesten Briten, wenn auch heute gerade nicht mehr ein tiefes Dunkel, — denn dieses ist durch englische und deutsche Geistesarbeit schon stark gelichtet — so doch noch ein leichter Schleier, der wohl nie gelüftet werden wird. Das ist gerade das tragische in der Litteraturgeschichte, dass sie bei dem gröfsten ihrer dramatischen Söhne uns fast ganz im Stich lässt und uns nur auf unseren gesunden Menschenverstand und auf ein induktives Verfahren hinweist. Wie ein verschütteter Koloss liegt das Lebensbild Shakespeares vor uns, aus dem nur die edelsten Teile hervorragen, alles übrige scheint bis auf ein paar zerstreute Trümmer begraben zu sein. Aber die Kritik deutscher Wissenschaft — denn neben England gebührt Deutschland nicht zum wenigsten dieser Ruhm — hat hier schon manches hervorgeholt, und die Werke des Stratforder Dichters erscheinen uns von Tag zu Tag immer glänzender und heller, durch kleine Oeffnungen hat sie uns Blicke auf grofse Abschnitte und wichtige Faktoren in des Dichters Leben erschlossen, und die unvergleichlichsten Schöpfungen unseres Dichters können wir immer mehr, um mit De Quincey zu reden, als grofse Naturphänomene wie Sonne und Meer, Stern und Blume betrachten. Wie es aber einmal mit Heiligtümern jeder Art zu geschehen pflegt, dass sich die Fälschungsindustrie an diese heranwagt und unechte Glieder oder Gewandbrocken zu Markte bringt, so ist es auch mit Shakespeare ergangen. Ein eitler Wahn, der von einer überspannten Dame, von Miss Delia Bacon, seinen Ausgang nahm und wie eine Krankheit hunderte von ihren Anbetern überfiel, dass nämlich Shakespeare nicht der Autor seiner Werke, sondern Francis Bacon der Verfasser derselben wäre, hatte die Shakespearephilologie umnachten wollen.*) Aber diese Epidemie liegt in ihren letzten Zügen,

*) Ueber die Shakespeare-Baconthcorie vergl. den Aufsatz von Prof. Dr. Rich. Wülker in den „Berichten über die Verhandlungen der Königlichen sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig." Phil.-hist. Classe. 41. Band, 1889, S. 218—300 und den Vortrag von Prof. Dr. Kuno Fischer, Wirk. Geh. Regierungsrat, im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch F. A. Leo. 31. Band, Weimar 1895. (Weitere Quellen sind in den beiden Abhandlungen genannt.) Einen kurzen, aber ausgezeichneten Aufsatz „Shakespeares Enttronung" hat jüngst Prof. Dr. G. Sarrazin in der „Zukunft" von Maximilian Harden, Nr. 12, 19. Dezember 1896, S. 545 ff. veröffentlicht.

nachdem ihr Männer wie Prof. Wülker, Prof. Leo, Dr. Engel und erst jüngst auf der Jahresversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar im Jahre 1895 kein anderer als Kuno Fischer, den ein eifriger Baconianer, Graf Vitzthum von Eckstädt, den gröfsten Baconforscher genannt hat*), den Garaus gemacht haben. Wer heute noch an die Bacontheorie glaubt, der fahre lieber mit Sebastian Brants Schiffe *„ad Narragoniam"*.

Die Shakespeare-Frage gehört heute keineswegs mehr in die Kategorie »der sieben Welträtsel« Du Bois-Reymonds. Schon manches unsichere, zweifelhafte und dunkle ist durch die Forschung deutscher und englischer Gelehrter aufgedeckt und vieles als unumstöfsliche Wahrheit festgestellt. An der Hand der Resultate, welche die Shakespearephilologie inbezug auf die Entstehung der Shakespeare-Dramen gewonnen hat, soll meine Untersuchung die Genesis von einigen neuen Gesichtspunkten aus behandeln. Sie soll auslaufen in folgende vier Thesen:

1. Sämtliche vor dem Jahre 1623 erschienenen Stücke Shakespeares d. h. die Quartausgaben sind ohne eine einzige Ausnahme Raubdrucke.

2. Die Raubdrucke setzen sich gröfstenteils aus stenographischen Nachschriften zusammen.

3. Die stenographischen Nachschriften können recht gut durch das System von Timothy Bright aufgenommen sein.

4. Shakespeare hat höchst wahrscheinlich Timothy Bright gekannt.

Zuvor sei noch erwähnt, dass ein schwärmerischer Anhänger der Bacontheorie, Edwin Bormann, schon zu unserm Gegenstande im »Stenographischen Kurier« (Herausgeber W. Kronsbein in Wiesbaden) 1895, No. 11 Stellung genommen hat. Seine Darlegungen, die bereits durch eine einzige kurze Notiz im »Magazin für Stenographie« 1896, S. 18 in nichts zerfallen sind, werden meine Ausführungen stillschweigend übergehen.

I.

Eine verhältnismäfsig kurze Spanne Zeit von dreihundert Jahren trennt uns vom lebenden Shakespeare. Trotzdem tritt er unserem Auge in einem Punkte doch ebenso weit zurück wie die Heroen des klassischen Altertums: wir haben, abgesehen von seiner Unterschrift, kein von ihm selbst geschriebenes Wort; der Begriff eines authentischen Textes für unsern Dichter ist somit ein für allemal ausgeschlossen.

Die Regel zu Shakespeares Zeit war, dass der Dichter sein Werk an eine Schauspielergesellschaft verkaufte, in deren Eigentum es überging, und die ihren litterarischen Besitz dann eifersüchtig

*) Vgl. Shakespeare und Shakspere. Zur Genesis der Shakespeare-Dramen von K. F. Graf Vitzthum von Eckstädt. Stuttgart, 1888.

hütete.*) Der Verfasser begab sich also damit des Rechtes, sein Stück durch den Druck zu veröffentlichen. Der natürliche Verlauf der Dinge brachte es nun aber mit sich, dass im Publikum bald das Verlangen entstand, die aufgeführten Schauspiele zu lesen und schwarz auf weifs getrost nach hause zu tragen. Dies Verlangen konnte aber nur auf unrechtmäfsige Weise befriedigt werden, und der damals so rührige, oft spitzbübische Buchhandel, der sich die populären Stücke, wenn diese einen besondern Beifall erzielt hatten, nicht entgehen lassen wollte, hatte bald ein sicheres Mittel gefunden, sich in den Besitz dieser Dramen zu setzen. Man liefs sich entweder von den Schauspielern, die deshalb bestochen wurden, die Rollen in die Feder diktiren oder — und dies war noch einfacher — man liefs die Stücke während der Aufführung selbst einfach stenographisch niederschreiben. Dass dies von spekulirenden Buchhändlern mit weitem Gewissen unternommen wurde, das werden die folgenden Ausführungen sattsam erkennen lassen. Die Bewahrung der Shakespeareschen Stücke vor ihrem Untergange verdanken wir also nur dieser zweifelhaften Vermittlung. »So wie die Natur Tiere kleinster Gattung dadurch zur Befruchtung von Pflanzen bestimmt hat, dass sie dieselben zwingt, zur eigenen Ernährung in den Blütenkelchen nach Honig zu suchen, und dann, mit ihm beladen zurückkehrend, unbewusst zu Trägern des befruchtenden, ihrem Körper anhaftenden Blütenstaubes zu werden, den sie ebenso unbewusst auf dem Fruchtstempel abladen — so verdanken wir,« wie Professor Leo einst ausführte**), »die erste Vermittlung zwischen Shakespeare und späteren Perioden einer gewissen Art von litterarischen Räubern, welche, aus dem Gedächtnisse oder nach dem Gehöre niedergeschriebene und hierdurch oft grausam verstümmelte Reproduktionen Shakespearescher Stücke dem Publikum darboten, ohne zu ahnen, dass sie hiermit späteren Jahrhunderten und der ganzen gebildeten Welt die einzige Möglichkeit schufen, annähernd die Form festzustellen, die man »das eigne Wort des Dichters« zu nennen berechtigt ist.«

Man kann mit grofser Sicherheit behaupten, wie dies Hermann Kurz im Shakespeare-Jahrbuch, 5. Band, 1870, S. 90 ff. nachgewiesen hat, dass sämtliche vor dem Jahre 1623 erschienenen Stücke Shakespeares ohne eine einzige Ausnahme Raubdrucke sind. Der Zuruf an das Publikum in der Vorrede zu dem Drama »Troilus

---

*) Philipp Henslowe bezahlte die neunziger Jahre hindurch fünf bis acht Pfund Honorar an die Schauspieldichter. Einem Prolog des d'Avenant zufolge fiel die ganze Einnahme der zweiten Vorstellung dem Verfasser der Stücke zu. Southerne erhielt einmal jedoch die Einnahme von zwei Vorstellungen. Oldys behauptet in einer seiner schriftlichen Anekdoten, Shakespeare habe für seinen Hamlet nur fünf Pfund erhalten. Vgl. ferner Joh. Joach. Eschenburg: Ueber W. Shakspeare, Zürich, 1787, S. 230 ff.

**) In seinem Vortrage auf der Jahresversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar „Shakespeare, das Volk und die Narren" am 23. April 1879. Wiedergegeben im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 15. Band, 1880, S. 1 ff.

und Cressida«, das 1609 im Verlage von R. Bonian und H. Walley erschien: *„Fortune for the scape it* (dieses Stück) *hath made amongst you, since by the grand possessors wills I believe you should have prayed for them* (Shakespeares Stücke überhaupt) *rather than been prayed“*, dieser Zuruf ist ein unverwerfliches Zeugnis, das durch die Art, wie Heminge und Condell in der Vorrede zur Folioausgabe von jenen früheren Ausgaben reden, vollauf bestätigt wird. Shakespeares Werke waren zuerst in Quartausgaben erschienen, später, sieben Jahre nach dem Tode des Dichters, wurde durch seine Kollegen John Heminge und Henry Condell eine »offiziöse« Ausgabe in Foliobänden veranstaltet. In dieser äufsern sich die Herausgeber über ihr Unternehmen wie folgt:

Es wäre freilich zu wünschen gewesen, dass der Verfasser selbst es noch erlebt hätte, seine Schriften durchzusehen und herauszugeben; da dies aber nun einmal anders verhängt ist und der Tod ihn dieses Rechts verlustig gemacht hat, so gönnt wenigstens seinen Freunden den Dienst ihrer Sorgfalt und Mühe, die sie darauf verwandten, seine Werke zu sammeln und sie so herauszugeben, da man Euch bisher mit gestohlnen und erschlichnen Abdrücken hinterging, die durch Raub und Betrug unrechtmäfsiger Besitzer verstümmelt und verunstaltet waren. Hier hingegen werden diese Euch wieder heil und mit gesunden Gliedmafsen dargestellt, und alle die übrigen so richtig und vollendet, als er sie verfertigte.

Wie Bonian und Walley ganz offen die Unrechtmäfsigkeit ihres Vorgehens zugeben, so tut es auch Henry Gosson, der 1609 das Stück »Pericles« ohne die Autorisation der *King's Players* veröffentlicht hatte.

Von allen Buchhändlern scheint aber Thomas Pavier das Raubsystem am methodischsten betrieben zu haben.*) Sein Name findet sich auf keinem unbestrittenen Werke Shakespeares, ausgenommen auf Heinrich V. und zwei Teilen Heinrichs VI., Stücke, von denen er Ausgaben veröffentlichte, die offenbar piratisch und verstümmelt sind.**) Das Schauspiel Sir John Oldcastle***), das am 4. April 1600 von Pavier zusammen mit einem zweiten, aber nicht erschienenen Teile in die Register der Buchhändlergilde eingetragen war, und das Yorkshire Trauerspiel†), das am 2. Mai 1608 in die Buchhändlerregister aufgenommen wurde, gehören zu den Dramen, welche unter dem Namen der zweifelhaften Stücke (*doubtful plays)* zusammengefasst zu werden pflegen. Inwieweit Paviers betrügerische Spekulationen den wahren Sachverhalt hierbei verdunkelt haben, das lässt sich nicht so leicht ermitteln. Dass er die Stücke aber nicht auf ehrenhafte Weise erlangt hat, dies steht zweifellos fest; denn sonst würde z. B. beim »König Heinrich V.« nicht der Name des Verfassers fehlen und der Text nicht so entsetzlich fehlerhaft und unvollständig sein. Dass die beiden Teile von Heinrich VI. nur im Theater nachgeschrieben sein können, dies hat der berühmte Shakespeare-Lexikograph Alexander Schmidt schon

*) Vgl. *Transactions of the New Shakspere Society, Part I,* 1875, S. 197.
**) Vgl. *Malone's Supplement II,* S. 269.
***) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch, 27. Band, 1892, S. 139 ff.
†) Vgl. a. a. O., S. 143 u. 144.

überzeugend nachgewiesen. (Vgl. Shakespeare-Jahrbuch, 12. Band, 1877, S. 230.) Die erste Bearbeitung bestand in einer fast durchweg trockenen und einfachen Sprache, während die späteren Originalausgaben einen poetischen Schwung und eine rhetorische Ausführung besitzen. Um den Leser für die arge Mangelhaftigkeit seines Textes zu entschädigen und das Verständnis zu erleichtern, hat Pavier die eingehendsten Bühnenweisungen eingefügt, welche die szenische Darstellung verdeutlichen sollten.

Durch den Raubdruck wurde es sogar möglich, dass Stücke, welche von der Shakespeareschen Schauspielergesellschaft, d. h. von der Truppe des Lord Chamberlain gegeben wurden, auch in den Besitz anderer Theater gelangten. Es steht urkundlich fest, dass z. B. Edward Alleyn, der ausgezeichnetste Schauspieler der Truppe des Lord Admiral, auf dem Theater von Newington Butts einen Lear, einen Pericles, einen Heinrich VIII., einen Romeo, einen Othello u. s. w. gegeben hat. Hermann Kurz behauptet nun im Shakespeare-Jahrbuch, 5. Band, 1870, S. 92 ff., die von Alleyn gegebenen Rollen seien nicht die Shakespeareschen gewesen. Wie Shakespeare eine ihm vorliegende Novelle dramatisch behandelte, so hätten auch noch andere Dichter die gleichen Novellen dramatisirt und unter gleichem Titel auf die Bühne gebracht. Die altenglische Bühne soll mit der altgriechischen eine gewisse Aehnlichkeit gehabt haben, und auf ihr sollen wie dort die einmal auf das Theater gebrachten Stoffe ohne Umstände immer wieder von andern Poeten in Beschlag genommen sein. Dass dies zum Teil der Fall gewesen sein mag, gebe ich zu. War doch der Hamlet, bevor Shakespeare diese Tragödie schrieb, vieljährig abgenutzt und wie etwa unser deutscher Faust sogar bis zum Puppenspiele abgedroschen worden. Dass Alleyn aber soviele Rollen von Stücken gespielt haben sollte, die nur die Titel der Shakespeareschen Dramen führten, jedoch nicht von Shakespeare selbst verfasst waren, das lässt sich kaum denken. Wollte man den Raubdruck ableugnen, so könnte man vielleicht zu der Annahme gelangen, die Theatertruppen hätten sich auf einen gütigen Tauschhandel eingelassen. Dies ist aber auch nicht geschehen. Wir besitzen hierfür nur ein einziges Beispiel, dessen Motive recht unklare sind. (Vgl. Shakespeare-Jahrbuch, 5. Band, 1870, S. 95.) Ein Stück, das nicht mehr zog, wurde wie der Mohr entlassen, der gehen konnte, nachdem er seine Schuldigkeit getan. Dass sich die Theaterdirektoren vor der Veröffentlichung ihrer Stücke fürchteten, dies beweist der Umstand, dass Philipp Henslowe im Jahre 1600 einem Drucker allein 40 Shilling zahlte, um den Druck der »Dulderin Griseldis« *(The Pleasant of Patient Grissill* von *Henry Chettle, Thomas Dekker* und *William Haughton*)* zu hintertreiben. Der

*) Vgl. *The Pleasant of Patient Grissill* in den „Erlanger Beiträgen zur englischen Philologie und vergleichenden Litteraturgeschichte", herausgegeben von Herm. Varnhagen, XV. Heft und „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen", herausgegeben von Waetzoldt und Zupitza, 92. Band, 1894, S. 99 ff.

tiefe Griff in die Geldtasche sollte ihm jedoch nichts nützen, denn bald erschien das Drama doch in Druck. Wie offen und ungezügelt der Raubdruck von den Buchhändlern betrieben wurde, dies ersehen wir am besten aus dem Umstande, dass im Jahre 1637 der Lord Kammerherr an die Buchhändlergilde das Verbot ergehen liefs, den Mitgliedern ihrer Korporationen den gegen das Eigentumsrecht der Schauspieler verstofsenden Druck von Theaterstücken zu untersagen. Das Dokument ist in dem Werke »J. Boswell: *A Biographical Memoir of the Late Edmond Malone, London, 1814*« III, S. 160 abgedruckt. Wir erfahren aus demselben, dass schon vorher ein gleiches Verbot an die Gilde gerichtet ward. Dies hatte dem gerügten Uebelstände aber auch nicht Einhalt getan, man schrieb nach wie vor lustig weiter die Rollen auf und veröffentlichte die Stücke ganz nach Belieben. Diesen piratischen Verlegern haben wir aber alle Ursache, dankbar zu sein; denn ohne sie würde nur sehr wenig oder nichts von der dramatischen Poesie der Elisabethinischen Periode auf uns gekommen sein, ohne sie hätten wir vermutlich keinen Shakespeare, und es zeigt sich hier auf dem litterarischen Gebiete — wie Professor Karl Elze einst ausführte — was sich so oft auf dem politischen bewährt hat, dass die Welt hauptsächlich nur durch das Unrecht Fortschritte macht. Denn da begreiflicherweise die auf so unrechtmäfsige Art zustande gekommenen Ausgaben aufserordentlich mangelhaft und entstellt waren, so wurden die Verfasser um ihrer litterarischen Ehre willen genötigt, nicht nur in den Druck zu willigen, sondern ihre Werke in authentischer Gestalt selbst zu veröffentlichen, und die Schauspielergesellschaften sahen sich nicht in der Lage, ihren Widerstand dagegen aufrecht zu erhalten. Dieser Hergang ergiebt sich aus zahlreichen ausdrücklichen Zeugnissen.

So sagt Marston in der Vorrede zu seinem »*Malcontent*« 1604:

„*Only one thing afflicts me: to think that scenes invented merely to be spoken, should be inforcively published to be read, and that the least hurt I can receive is to do myself the wrong. But since others otherwise would do me more, the least inconvenience is to be accepted*“. (Nur eins betrübt mich, zu denken, dass Szenen, die rein zum Gesprochenwerden erdacht sind, gewaltsam zur Lektüre veröffentlicht werden sollen, und dass dabei der geringste Schaden, den ich erleiden kann, der ist, dass ich selbst dies Unrecht ausführe. Seit mir aber andere auf andere Manier mehr antun würden, so ist die letztere Unzuträglichkeit noch annehmbarer).

Zwei Jahre später schreibt derselbe Marston in der Vorrede zu seinem »*Parasitaster*«;

„*If any shall wonder why I print a comedy, whose life rests much in the actor's voice, let such know that it cannot avoid publishing; let it, therefore, stand with good excuse that I have been my own setter out*“. (Wenn jemand darüber erstaunt sein sollte, warum ich ein Schauspiel drucke, dessen eigentlicher Wert in der oratorischen Leistung des Hauptdarstellers ruht, so gebt ihm bekannt, dass der Druck nicht vermieden werden kann. Lasst es daher bestehen mit der Erklärung, dass es der Verfasser ist, der es herausgegeben hat).

Thomas Heywood berichtet im Prolog zu seinem „*If you know me not, you know nobody*“ (1623; *ed. Collier for the Shakspere-Society* VI, ff.):

„Did throng the seats, the boxes and the stage,
So much that some by stenography drew
The plot, put it in print (scarce one word true)
And in that lameness it hath limp'd so long,
The Author now, to vindicate that wrong,
Hath took the pains upright upon its feet
To teach it walk: so please you, sit and see't.“

d. i.: „Man drängte sich auf Sitzen, Log' und Bühne
So dicht, dass einige gleich stenographisch
Das Stück aufnahmen — drucken liefsen —
Doch blieb kein Wort mehr richtig dran.
An dem Gebrechen nun hat's lang gelitten,
Bis jetzt der Dichter, um die Schmach zu rächen,
Es auf sich nahm, ihm wieder aufzuhelfen.
Er lehrt' es wieder gehen, so setzt euch nun und schaut!“

Und in der Vorrede zu Heywoods *Rape of Lucrece* (1630) heifst es ferner:

„For though some have used a double sale of their labours, first to the stage and after to the press, for my own part I here proclaim myself ever faithful to the first, and never guilty of the last: yet since some of my plays have (unknown to me, and without any of my direction) accidentally come into the printer's hands, and, therefore, so corrupt and mangled (copield only by the ear) that I have been as unable to know them as ashamed to challenge them, &c.“. (Denn verschiedene Schriftsteller haben aus ihren Arbeiten einen doppelten Verkauf ermöglicht, einmal für die Bühne, das andere Mal für den Druck. Ich, für meine Person, habe mich stets an die ersterwähnte Art der Nutzbarmachung gehalten und niemals aus der letzten Gewinn gezogen, dennoch sind einige meiner Arbeiten (ohne mein Wissen und Zutun) zufällig in die Hände von Druckern geraten und sind so verunstaltet und mangelhaft (denn sie sind hauptsächlich nach dem Gehör wiedergegeben), dass ich nicht imstande bin, sie zu erkennen und mich schäme, sie als meine Werke anzuerkennen).

Alle diese Stellen, die noch durch eine grofse Anzahl von Belegen erweitert werden könnten — ich möchte hier nur noch kurz auf die »Spanische Tragödie« (1605) von Thomas Kyd hinweisen, deren Vorspiel »des Hieronymus erster Teil«, nur stenographisch aufgenommen sein kann*) — zeigen uns auf das deutlichste, dass der Raubdruck im Elisabethinischen Zeitalter auf der Tagesordnung stand. Die oben von Bonian und Walley und von Heminge und Condell wiedergegebenen Aeufserungen sind wiederum ihrerseits ein unverwerfliches Zeugnis für die Annahme, dass die Shakespeare-Dramen zweifellos Raubdrucke sind. Dafür sprechen ferner — wie dies bereits Alexander Schmidt im Shakespeare-Jahrbuch, 15. Band, 1880 ausgeführt hat — die Umstände, dass die Shakespeareschen Quartos bei den verschiedensten Ver-

*) Vgl. die Abhandlug von Dr. Markscheffel im Osterprogramm des Weimarischen Realgymnasiums von 1886: über Thomas Kyd. Für eine Theaternachschrift des „Hieronymus“ sprechen besonders zwei Umstände, nämlich die getreuliche Aufzeichnung der Einschaltungen, die sich der damalige Darsteller des Hieronymus im Hinblick auf seine kurze Figur gestattet hat, die aber von Haus aus garnicht in das Stück gehören, und zweitens das häufige Vorkommen von Reimcouplets, bei denen die eine Zeile nur unvollständig gegeben ist, weil der Schreiber, der nicht immer nachkommen konnte, zunächst die Reimworte als das wichtigste aufzeichnete. Vgl. ferner Dr. Mitzschke im Archiv für Stenographie, 1887, S. 285 und Hans Moser: Allg. Geschichte der Stenographie, Leipzig, 1889, S. 145 und 146.

legern erschienen sind, während ein berechtigter Herausgeber ohne Zweifel eine solide Geschäftsverbindung festgehalten hätte; nicht minder auch, — wenngleich nicht schwer ins Gewicht fallend — dass die Verleger durch weitschweifige und marktschreierische Titel-Angaben, die unmöglich aus dem Manuskript des Dichters herrühren konnten, die Stücke für die anzulockenden Käufer genau zu bezeichnen pflegten, während ihnen die Zueignungen fehlen, ohne welche damals wohl kaum eine legitime Publikation erschien.

Dr. Wilhelm Wendlandt spricht einmal im Shakespeare-Jahrbuch, 23. Band, 1888, S. 125 ff. die Vermutung aus, die Shakespeareschen Dramen — er hält dies allerdings nur von den den Stücken »Timon von Athen« und »Troilus und Cressida« für möglich — könnten vielleicht nach des Dichters eigenen Manuskripten gedruckt sein. Diese sollen nur äufserst unleserlich gewesen und vom Setzer schlecht gedruckt worden sein. »Denn wer soviel geschrieben hat, wie Shakespeare, schreibt am Ende ohne Frage eine sehr ausgeschriebene Hand. Dafür sprechen auch die überlieferten Namensunterschriften.« Der letzte Satz mag richtig sein, die sechs oder sieben Autographen des Dichters, die, beiläufig bemerkt, alles sind, was wir von seiner Hand besitzen, sind in der Tat recht unleserlich geschrieben. Bedurfte es doch grofsartiger Untersuchungen, um des Dichters eigenen Namen festzustellen. Shakespeare-Gelehrte wie Boaden, Chalmers, Drake, Halliwell, Madden, Malone u. a. m. haben ihre Autorität in die Wagschale legen müssen, um schliefslich die Frage, schrieb sich unser Dichter »Shakspere« oder »Shakspeare«, offen zu lassen.*) Die unleserliche Namensunterschrift beweist aber noch garnichts. Es ist hinlänglich bekannt, dass nichts flüchtiger als der eigene Name geschrieben wird. Der Satz *„Docti male pingunt"* war damals landläufiger als heute, man war an schlechte Handschriften gewöhnt, der ganze Schriftduktus war damals ein verzwickterer und demnach auch ein unleserlicherer. Dass aber gerade Shakespeare eine recht schöne und saubere Handschrift besessen hat, das haben uns seine Freunde Ben Jonson, Heminge und Condell versichert. Shakespeare strich wie Walter Scott nie etwas aus *(he scarcely blotted a line)*. Seine Stücke sind seiner Feder zwar entströmt, nicht langsam enttropft, er hat sie bisweilen vielleicht auch umgegossen, er hat aber nie, wie uns übermittelt ist, mühselig an der Diktion gefeilt und gebessert. Er war mit einem Wort das gerade Gegenteil von Milton, der die Bausteine und Quadern zu seinem Werke von weit herbeitrug und es schwerfällig unter perlenden Schweifstropfen mit einer unaufhörlichen Feile zusammenzimmerte.

*) Vgl. *James Boaden: An Inquiry into the Authenticity of various Pictures and Prints, which, from the Decease of the Poet to our Own Times, have been offered to the Public as Portraits of Shakspeare. London, 1824, S. 62 ff.; Frederic Madden: Observations on an Autograph of Shakspere, and the Orthography of his Name, London, 1838;* Karl Elze: „Die Schreibung des Namens Shakespeare" in seinem Werke: W. Shakespeare, Halle, 1876, S. 617 ff: und im Shakespeare-Jahrbuch, 5. Band, 1870, S. 325 ff.

Shakespeare kann unmöglich seine Dramen selbst veröffentlicht haben, er würde sich dadurch selbst, da er Aktionär am Theater war, am meisten geschadet haben. Ch. Knight hat dies in seinen *„Studies of Shakspere"* ausführlicher dargelegt, es scheint so, als ob sich Shakespeare namentlich in den Jahren 1597—1600 mit der Herausgabe seiner Stücke in ihrer echten Gestalt beschäftigt habe, dass er jedoch nach 1600 davon abgestanden habe, wahrscheinlich um die Interessen des Theaters nicht zu sehr zu schädigen. Vornehmlich die schlechte Verfassung der Quartausgaben, wie ich sie oben geschildert habe, spricht gegen die Annahme, Shakespeares Werke könnten von ihm selbst dem Drucke übergeben sein. Es mag noch kurz darauf hingewiesen werden, dass die Quartausgaben Personen auftreten lassen, welche an der Handlung überhaupt nicht teilnehmen, andererseits sind aber wieder Personen, die sich an der Handlung beteiligen, nicht genannt; Reden werden oft den unrechten Personen zugeteilt und bisweilen wird anstatt des Namens der Person der Name des sie darstellenden Schauspielers angegeben. Die Orthographie ist schrecklich schlecht, und seltenere Worte sind bis zur Unkenntlichkeit entstellt; Prosareden sind als Verse und umgekehrt Verse als Prosa gedruckt. In manchen Stücken sind die Seiten mit einer unglaublichen Nachlässigkeit paginirt, wie dies besonders von den Dramen »Timon von Athen«, »Romeo und Julia«, »Julius Caesar« und dem »Kaufmann von Venedig« gelten kann. (Vgl. Shakespeare-Jahrbuch, 23. Band, 1888, S. 122 ff.)

Berufene Shakespeareforscher haben in äufserst scharfsinnigen und lichtvollen Abhandlungen auch für einzelne Dramen den Nachweis erbracht, dass die Quartos Raubdrucke sind.*) »Nur eine Hypothese erklärt alles gleichmäfsig und vollständig,« um die Worte des berühmten Shakespeare-Gelehrten Alexander Schmidt (im Jahrbuch Band 15, 1880, S. 309) zu gebrauchen: »Die Entstehung der Quartos aus Nachschriften bei der Aufführung des Stücks.«

II.

Die Raubdrucke der Shakespearedramen setzen sich gröfstenteils aus stenographischen Nachschriften zusammen. Die Annahme,

*) Dass die 1. Quarto von „Romeo und Julia" (1597), deren Text eine ganz verwahrloste Beschaffenheit aufweist, auf Authentizität keinen Anspruch erheben kann, ist von Tycho Mommsen in den *„Prolegomenis"* seiner Ausgabe, S. 157—174 überzeugend nachgewiesen. Thomas Alfred Spalding hat in *„The New Shakspere Society's Transactions", 1877—79, Series I* hierüber gleichfalls eine recht verdienstliche und an feinen Aperçus überaus reiche Arbeit niedergelegt. Dass die Hamlet-Quarto (1603) eine Raubausgabe ist, hat Karl Elze in seinem Werke „Shakespeares Hamlet", Einleitung XXV, dargetan. Gustav Tanger in der „Anglia", herausgegeben von Prof. Dr. Rich. Wülker, 4. Bd., 1881, S. 211, Collier in seinem *„Shakespeare, Introduction to Hamlet"*, vol. V, S. 469; Dyce in seinem *„Shakespeare, Introduction to Hamlet"*, S. 101; Nikolaus Delius im Shakespeare-Jahrbuch, 8. Band, 1873, S. 197 u. a. treten ihm bei. Für „König Lear" und für „Richard III" hat Alexander Schmidt in der „Anglia" 2. Bd., 1879, und im Shakespeare-Jahrbuch, 15. Band, 1880, den Nachweis erbracht, dass die Stücke Raubdrucke sind.

dass die Buchhändler einzelne Schauspieler bestachen und sich von diesen die Rollen in die Feder diktiren liefsen, lässt sich vielleicht nicht ganz von der Hand weisen, da sie eben möglich ist. Im grofsen und ganzen wird die Erlangung eines Stückes durch Nachschrift im Theater während der Aufführung selbst viel bequemer, leichter und wohlfeiler gewesen sein. Mannigfache Umstände sprechen hierfür. Zunächst wird es recht schwer gewesen sein, überhaupt einen Schauspieler zum Hersagen oder Hergeben seiner Rolle zu gewinnen; denn dieser war ja von der Theaterleitung, die ihren litterarischen Besitz mit Argusaugen bewachte, völlig abhängig. Jedes Mitglied der Theatertruppe besafs dann auch nur seine eigene Rolle. Dem Verleger konnte mit einer einzigen nicht geholfen sein, er hätte denn gerade die gesamte Truppe für sich gewinnen und aufserdem noch immer einer Aufführung beiwohnen müssen, um die Rollen richtig aneinanderzureihen. Wären die Quartos aus Abschriften von Schauspielerrollen oder aus Abschriften des Originalmanuskriptes entstanden, so müssten sie ihrem Texte nach fehlerfrei, in richtigem Reim, ohne Lücke, kurz in bestem Zustande auf uns überkommen sein. Dies ist aber, wie wir bereits gesehen haben, keineswegs der Fall; der Text ist äufserst verderbt, von Schreibfehlern und Missverständnissen völlig durchsetzt, wie denn schon die erste Folioausgabe die sämtlichen Quartausgaben als »*stolen and surreptitious copies*« bezeichnet. Die Annahme, dass sich die Quartausgaben aus Theaternachschriften zusammensetzen, ist demnach die einfachste und die glaubwürdigste, sie wird deshalb auch von fast allen Shakespeareforschern geteilt. Nur über die Art und Weise der Aufnahme selbst, ob diese durch eine gekürzte, flüchtige Schrift oder durch eine Art Stenographie erfolgt sei, scheinen die Meinungen noch hin und her zu schwanken.

Professor Karl Elze ist der Ansicht, dass die Aufnahme nur durch Stenographen erfolgt sein kann. In der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wurde von ihm seiner Zeit ein Vortrag*) über das Shakespearesche Theater gehalten, in dem er den Zuhörern ein prächtiges Bild von den damaligen Theaterverhältnissen, genau der historischen Ueberlieferung entsprechend, entrollte. Hierbei vergafs er auch nicht die Stenographen, denen er einen Platz in den Logenreihen zuwies. »Da sitzen Ritter und Offiziere, Schriftsteller, Kritiker und Stenographen, welche die neuen Stücke nachschreiben und unrechtmäfsigerweise an die Buchhändler verkaufen.« Ebenso schreibt Georg Brandes in seinem prachtvollen Werke »William Shakespeare, Paris, Leipzig, München, 1896«, Seite 140 bei der Schilderung des Globetheaters: »Die feinsten Plätze, zu denen man durch das Ankleidehaus der Schauspieler, nicht durch den allgemeinen Eingang gelangte, waren auf der Bühne selbst angebracht. Dort safsen die Amateurs, die vornehmen Beschützer des Theaters, ein Essex, ein Southampton, ein Pembroke . . . . Dort safsen auch

*) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch, 14. Bd., 1879, S. 5.

die Nebenbuhler des Verfassers, die dramatischen Dichter, welche Freiplätze hatten, dort saſsen endlich die schlimmen, von den Buchhändlern ausgesandten Stenographen, die unter dem Vorwande, kritische Notizen zu machen, im geheimen den Dialog aufzeichneten, diese Männer, die den Schauspielern eine Pest und den Dichtern in der Regel ein Kummer waren, denen es aber die Nachwelt wahrscheinlich verdankt, dass manches nun erhaltene Schauspiel nicht verloren ging.« Während Karl Elze und Georg Brandes somit die Ueberlieferung der Shakespearedramen nur durch Stenographen für die einzig allein mögliche halten, den Stenographen selbst sogar einen bestimmten Platz im Theater zuerteilen, vertritt wiederum Hermann Freiherr von Friesen in seinem Werke »Shakspere-Studien, 2. Bd., Wien, 1875«, S. 48ff. den Standpunkt, dass man nicht »ohne weiteres an eine stenographische Niederschrift nach unseren Begriffen denken darf.« Später meint er, die Klage Heywoods, dessen Stück »*by Stenography*« nachgeschrieben war, erbringe noch nicht den Beweis, dass schon dreiſsig Jahre vorher Stücke stenographisch aufgenommen sein könnten. Die Entstehung der Quartausgabe »Die lustigen Weiber von Windsor« erklärt Freiherr von Friesen durch die übliche Annahme, dass sie teils durch eine unvollständige Nachschrift bei den Vorstellungen oder durch nachlässige Abhörung einzelner Rollen, teils durch Ergänzung aus dem Gedächtnis entstanden sei. Auch hier meint er wieder, dass die Kunst der Stenographie, »wie wir sie heute kennen«, nicht in Anwendung gebracht sein könne. Sein Neffe Carl Friedrich Graf Vitzthum von Eckstädt geht dann noch einen Schritt weiter. Getreu der Parole der Baconianer, behauptet Graf Vitzthum in seiner Schrift »Shakespeare und Shakſpere« (Stuttgart, 1888) — unter Shakespeare will er Francis Bacon und unter Shakſpere unsern William Shakespeare erkannt haben — auf Seite 154: »Alles, was von stenographischen Niederschriften Shakespearescher Dramen, von gestohlenen Schauspielerrollen und dergleichen geschrieben wird, gehört mehr oder weniger in das Reich der Fabel.« Später schwächt er seinen Satz jedoch ab; denn auf S. 174 will er es dahingestellt sein lassen, ob z. B. »König Heinrich V.« der Abdruck einer widerrechtlichen Niederschrift ist, und auf S. 212 giebt er sogar selbst zu, dass wohl hie und da auch ein Stück hinter dem Rücken Shakespeares, d. h. nach Graf Vitzthum hinter dem Rücken Bacons, gedruckt worden ist.

Graf Vitzthum scheint sich über diese Frage selbst nicht recht klar geworden zu sein. Es ist daher interessant zu sehen, dass sein Vorbild, dem er fast ganz gefolgt ist, einer der eifrigsten Anhänger der Baconhypothese, Ignatius Donnelly auch von einer stenographischen Aufnahme spricht. Mit seinen »entzifferten Fragmenten« hatte Donnelly Shakespeare enttronen wollen. Sein Versuch misslang aber kläglich; denn sein famoses Kryptogramm wurde von Schipper in seiner Schrift über den Bacon-Humbug so gründlich abgetan, dass es nicht mehr nötig ist, hiervon zu reden.

Erwähnt muss jedoch werden, dass Donnelly in seinem Werke »*The Great Cryptogram. Francis Bacon's Cipher in the so-called Shakespeare Plays, London, 1888*« bei der Besprechung der Dramen »Richard II.« und »Maſs für Maſs« die Ansicht vertritt, der Staatssekretär Robert Cecil, bei dem diese Stücke wegen der evolutionären und der antireligiösen Tendenzen den gröfsten Unwillen erregt hatten, habe einen Agenten in das Theater geschickt, um sich »eine stenographische Niederschrift der Stücke« liefern zu lassen.

M. P. de Haan meint in seinem Werke »Shakespeares Drama in seiner natürlichen Entwicklung dargestellt, Leyden, 1889«, die Texte der Quartausgaben können nur durch »eine Art Stenographie« aufgenommen sein. Max Koch und englische Shakespeareforscher wie Dyce, Collier und Knight sind wieder der Ansicht, dass die Aufnahme nur durch Berufsstenographen erfolgt sein könne.

So sind denn die Ansichten, die noch um ein bedeutendes erweitert werden könnten, recht geteilt, und ihre Vertreter, dies gilt besonders von den Baconianern, führen hier mitunter die gewagtesten Eiertänze aus. Auffallend und geradezu unerklärlich ist es nun, dass diejenige Frage, die meines Erachtens hier zuerst zu beantworten ist, ob es nämlich zu jener Zeit überhaupt praktische Stenographiesysteme gab, die imstande waren, das geflügelte Wort dem Auge sicher und dauernd zu fesseln, bisher so gut wie garnicht des nähern untersucht worden ist. Matthias Levy, ein sonst recht fruchtbarer englischer Stenographiehistoriker, hat allerdings nach dieser Richtung hin einige Anläufe unternommen. Seine Ausführungen, die er zuerst in seinem Werke »*The History of Shorthand Writing, to which is prefixed the System used by the Author. London, 1862*« niedergelegt, und die dann Professor Dr. G. Michaelis in seiner »Zeitschrift für Stenographie und Orthographie«, 12. Jahrgang, Nr. 2, 1864, S. 33ff. wieder abgedruckt hat, enthalten jedoch viel Füllsel und kommen *cum grano salis* zu höchst sonderbaren Ergebnissen. Matthias Levy beurteilt die damaligen stenographischen Verhältnisse, wie Professor Michaelis mit Recht bemerkt (a. a. O. S. 97), von einem höchst einseitigen Standpunkte. Seine Darlegungen entbehren in hohem Grade des wissenschaftlichen Bodens und richtigen Urteiles, was schon daraus hervorgeht, dass er die älteren Systeme fast einzig und allein danach bemisst, in wie kurzer Zeit sie nach seiner Ansicht erlernt werden können, und nur solche als brauchbar gelten lassen will, welche höchstens in ein paar Stunden erfasst werden können, und dass er ferner den ganz falschen Satz aufstellt, man könne zwei ähnliche Zeichen, von denen das eine doppelt so grofs ist als das andere, in der stenographischen Praxis nicht leicht genug von einander unterscheiden. Später hat Matthias Levy dieselbe Frage in einer kleinen Broschüre »*Shakespeare and Shorthand*« (London, 1884) mit mehr Geschick behandelt, positive Ergebnisse hierbei aber auch

nicht erreicht, weil er das Bestreben zeigt, Schoten mit der Axt auszukörnen.*)

Meine Untersuchung will denselben Gegenstand behandeln, ihn nach allen Richtungen hin beleuchten und die sichere Möglichkeit einer stenographischen Nachschrift der Shakespearedramen durch Beweise mit allen möglichen Kriterien zu erhärten versuchen.

Die Stenographie muss unmittelbar nach Shakespeares Tod, dies steht zweifellos fest, in England einen ungeheuren Aufschwung, eine ungeahnte Verbreitung gefunden haben. Wir wissen dies aus ganz untrüglichen Zeichen.

Von Samuel Hartlib**), der zeitweilig Sekretär bei Oliver Cromwell war, besitzen wir in der Stadtbibliothek zu Elbing eine grofse Sammlung von Briefen, die der Gelehrte in den Jahren 1628 bis 1630 an einen Freund in Elbing richtete. In einem derselben berichtet er u. a., in London würde eifrig in den Schulen Stenographie getrieben. »Neben der hebräischen, griechischen, lateinischen und französischen Sprache wird die lateinische und engelsche Stenographie dociret.« Unser grofse Pädagoge Amos Comenius, der im Jahre 1637 nach England gegangen war, schreibt in einem Briefe vom 18. Oktober 1641***) an seine Freunde in Lissa, dass die hundertundzwanzig Pfarrkirchen von London an allen Sonntagen überfüllt seien, die Mehrzahl der Besucher trage die Bibel mit sich, um die Aussprüche des Predigers zu kontrolliren. »Ein gut Teil der Jünglinge und Männer folge dabei den Predigten mit dem Griffel und stenographire alles wörtlich nach. Die Kunst der Tachygraphie sei sogar schon unter den Landbewohnern verbreitet *(et jam etiam inter rusticos invaluit tachygraphiae ars).*«

Philipp Harsdörffer aus Nürnberg, der um das Jahr 1630 nach England gegangen war, und der später das Werk seines Landsmannes, des Professors Daniel Schwenter »*Deliciae physico et mathematicae*« beendet hatte, berichtet in dem dritten Teile dieses Buches†) auf S. 51, dass die Stenographie in England aufser-

---

*) Auf grund der Darlegungen Levys sind in einigen Zeitschriften kürzere Aufsätze über dies Thema erschienen. Ich nenne hier: *Daily News*, April und Mai 1877; Halliwell-Philipps „*Memoranda*", 1879; „*Shorthand*", *vol.* II, S. 163 und „*The Times*", 21. Oktober 1884.

**) Vgl. Alfred Junge: Vorgeschichte der Stenographie in Deutschland, Leipzig, 1890, S. 3 ff. — Ein grofses Quellenmaterial über Hartlib, das in der stenographischen Litteratur noch garnicht benutzt ist, ist in der „*Encyclopaedia Britannica*", Edinburgh, 1880, Bd. 11, S. 499 und im „*Dictionary of National Biography*", London, 1891, Bd. 25, S. 72 u. 73 angegeben. — Ein Brief Hartlibs befindet sich auch in dem Werke „*Oliver Cromwells letters and speeches with elucidations. By Thomas Carlyle*", London, Bd. 5, S. 131.

***) Vgl. Alfred Junge: Vorgeschichte der Stenographie in Deutschland, Leipzig, 1890, S. 7 und Dr. Anton Gindeley: J. A. Comenius Leben und Wirksamkeit, Znaim, 1893, S. 31.

†) Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden dritter Teil: Bestehend in fünfhundert nutzlichen und lustigen Kunstfragen und deroselben gründlichen Erklärung: Mit vielen notwendigen Figuren, sowohl in Kupfer als Holz gezieret. Und aus allen neuen berühmten *Philosophis* und *Mathematicis*

ordentlich verbreitet sei. »In Engeland ist es eine gemeine Sache, welche auch den Weibern bekannt, dass sie eine ganze Predigt von Wort zu Wort nachschreiben, und bestehet die Kunst fast in solchen Zeichen, wie vor Alters bei den Römern die *Notarii* gebrauchet, da ein Buchstab ein ganzes Wort bedeutet, wie Valerius Probus Grammaticus in einem sondern Büchlein *de literis antiquis* beschrieben . . .«

In den Jahren 1630 bis 1640 wurde also die Stenographie in London in den Schulen gelehrt, ihrer bedienten sich sogar — es war dies »eine gemeine Sache« — die Frauen und selbst der Ackersmann, der sonst dem Pflugschare nachging, er war imstande, mit der Feder dem geflügelten Worte zu folgen. Um zu einer solchen Blüte zu gelangen, hätte jede andere Stenographie lange Jahre des Werdens bedurft, sie hätte erst einen Läuterungsprozess durchlaufen müssen, durch den sie von Schlacken gereinigt, frei von Fehlern, schliefslich auch diejenige Stufe erringen konnte, wo es ihr möglich war, »Idee und Wort im Flug der Zeit ans räumliche zu binden.« Die englische Stenographie scheint aber wie ein Pilz aus der Erde emporgewachsen zu sein, um alles dann mit einem Male zu überwuchern. Professor Karl Faulmann hat nicht unrecht, wenn er von ihr in seinem letzten Werke, das er uns geschenkt, in der »Geschichte und Litteratur der Stenographie« auf Seite 21 behauptet: »sie entsprang wie eine Athene aus dem Haupte ihres Vaters, vollständig ausgebildet und gerüstet, den Wettkampf mit dem schnellen Worte aufzunehmen.« Unmöglich ist dies schon nicht, sagt doch der Dichter:

„Oftmals zeichnet der Meister ein Bild durch wenige Striche,
Was mit unendlichem Wust nie der Geselle vermag!"

Die ersten Bahnbrecher englischer Kurzschrift finden wir schon lange vor Ausgang des 16. Jahrhunderts. Man hat lange darüber gestritten, ob etwa Ratcliff von Plymouth oder Peter Bales oder Timothy Brigt den Reigen der Systemerfinder eröffne. Heute bezeichnet man allgemein als den Vater der englischen Stenographie Timothy Bright, dessen System im Jahre 1588 im Druck erschien. Die Erfindung von Ratcliff war von Philipp Gibbs in die Jahre 1500 bis 1550 gesetzt, Pitman hatte das Jahr 1588 dafür bestimmt. Dr. Westby-Gibson*) und Hans Moser**) haben aber in über-

---

mit grofsem Fleifs zusammengetragen. Nürnberg, In Verlegung Wolfgang des Jüngeren und Joh. Andreas Endtern, 1653. —

Vgl. Panstenographikon, Zeitschrift für Kunde der stenogr. Systeme aller Nationen. Von Prof. H. Krieg und Dr. Zeibig, Leipzig, 1869. 1. Lieferung, S. 64 ff.; Alfred Junge: Vorgeschichte der Stenographie in Deutschland, Leipzig, 1890, S. 11 ff. und Hans Moser: Allg. Geschichte der Stenographie, Leipzig, 1889, S. 92.

*) In seinem Werke „*Early Shorthand Systems, London: James Wade, 1882*" und „*Shorthand*", Bd. 1, S. 81 ff.

**) In seinem Werke „Allg. Geschichte der Stenographie, Leipzig, 1889", S. 116 ff.

zeugender Weise dann dargetan, dass der Entwurf des Systems erst in die Zeit von 1650 bis 1654 zu setzen sei. Das Werk von Ratcliff ist erst nach dem Tode des Verfassers im Jahre 1688 erschienen, und da das System in seinem ganzen Aufbau recht ungeschickt und primitiv ist, indem es u. a. auch kurrentschriftliche Zeichen zu Abkürzungen verwendete, so glaubte man diese Abbreviaturenschrift als eine Vorläuferin der Brightschen Stenographie bezeichnen zu müssen. Dies ist jedoch keineswegs der Fall. Ratcliff wollte nur im Gegensatze zur stenographischen Bewegung seiner Zeit der Welt einen Dienst leisten, wenn er statt der stenographischen Zeichen, die von Anfängern nach seiner Meinung leicht verwechselt werden konnten, kurrentschriftliche aufstellte.

Ebensowenig werden wir Peter Bales den Pfadfinder englischer Stenographie nennen können. Sein System*) ist drei Jahre nach dem Brightschen am 1. Januar 1591 erschienen. Das schliefst allerdings nicht aus, dass es schon vorher hätte bestehen können. Das System von Bales ist heute nicht mehr erhalten, was wir jedoch von demselben wissen, deutet darauf hin, dass es in seinen Prinzipien Bright gefolgt ist. John Byrom**) bezeichnet das System Bales' als »eine gekürzte Schreibschrift« und James Granger***) nennt Bales »einen grofsen Tausendkünstler in der Kunst des Schreibens mit Punkten« *(a great adept in the art of secret writing by dashes)*. In der Tat, Bales hat durch seine Schreibkunst Wunderwerke erstaunlicher Art ausgeführt. Der Königin Elisabeth überreichte er einmal im Jahre 1575 zu Hampton Court im Beisein des Rates einen goldenen Ring in der Gröfse eines Silberpennys, der in kleinster Miniaturhandschrift geschrieben das Vaterunser, das Glaubensbekenntnis, die zehn Gebote, ein lateinisches Gebet für die Königin, ein solches für ihn selbst, den Tag, Monat und das Jahr der Zeitrechnung und Regierung der Königin und schliefslich sein Motto »*Omne bonum, Dei bonum*« enthielt. Ein anderes Mal im Jahre 1586 empfing die »jungfräuliche Königin« von Bales eine Bibel, die in so winzigen Schriftzügen geschrieben war, dass sie in der Schale einer englischen Nuss Platz hatte. Dieses Wunderwerk hatte genau soviel Seiten als die gedruckte Bibel, und jede

---

*) *The Writing Schoolemaster: Conteining three Bookes in one; the first, teaching Swift writing; the second, True writing; the third, Faire writing, etc. London, by Thomas Orwin, 1590.* — Die Litteratur über Bales ist eine nicht unbeträchtliche. Vgl. die Quellenangaben bei John Westby-Gibson „*The bibliography of shorthand*", London, 1887, S. 17, dann „*The Encyclopaedia Britannica*", Edinburgh, 1875, Bd. 3, S. 279 und „*Dictionary of National Biography*", London, 1885, Bd. 3, S. 43 u. 44.

**) John Byrom: *Remains historical and literary etc.*, London 1854, Bd. 32, S. 277. Vgl. ferner Hans Moser „Allg. Geschichte der Stenographie", Leipzig, 1889, S. 123.

***) James Granger: *A Biographical History of England.* 2. Ausg., London, 1775, S. 368. Vgl. ferner Hans Moser „Allg. Geschichte der Stenographie", Leipzig, 1889, S. 124.

Seite wies ebensoviel Text als diese auf.*) Ob diese mikroskopisch-kalligraphischen Kunstwerke in Kurzschrift ausgeführt waren, steht dahin. Den Inhalt der ersten Handschrift soll die Königin zu lesen vermocht haben. Die Bibel soll jedoch, wie Wood berichtet, »*in Shorthand*« geschrieben gewesen sein. Jedenfalls scheint die Stenographie sich damals bereits bis zum Trone Bahn gebrochen zu haben. Zwei Momente unterstützen diese Annahme. Von dem unglücklichen Könige Karl I besitzen wir heute in dem *British Museum* zu London den Briefwechsel mit seinen Vertrauten, Earl of Glamorgan, damaligem Marquis of Worcester, und dessen Vater.

Diese Briefe sind nun in einer Zeichenschrift geschrieben, die nach alle dem, was wir über Bales' Kurzschrift wissen, dieser sehr ähnlich sieht. Das Gepräge ist noch nicht ganz dasselbe, das Prinzip Brights lässt sich aber doch in bestimmtem Mafse erkennen, und so dürfte Hans Moser recht haben, wenn er in seiner »Allg. Geschichte der Stenographie« S. 127 die Ansicht vertritt, dass die Erfindung Bales' zur Zeit des Königs Karl noch auf einem minder hohen Stadium der Ausbildung gestanden hat. Es ist möglich, dass Peter Bales, der in der politischen Bewegung seiner Zeit nicht ohne Teilnahme gestanden hat und der u. a. auch den geheimen Briefwechsel zwischen Maria Stuart und dem jungen Babington, welcher zur Hinrichtung beider führen sollte, entziffert hat (vgl. William Camden »*Annals*«, 1586), auch der Lehrmeister des Königs gewesen ist. Weiter spricht für die allgemeine Hochachtung, die man der Kurzschrift damals zollte, der Umstand, dass Timothy Bright kein Bedenken trug, sein stenographisches Lehrbuch der Königin Elisabeth zu widmen. Die Zueignung hat folgenden Wortlaut: »*To the most high, and mighty prince, Elizabeth, by the grace of God, of England, Fraunce, and Ireland, Queene: Defender of the Faith.*« Dass diese Widmung den Ton eigentümlicher und gesuchter Schmeichelei trägt, wie Johannes Sandow meint,**) das kann ich nicht finden. Im Gegenteil, die Anrede ist etwas zurückhaltend und höchst formell. Hätte Bright der »*Queen Bess*«, wie der Engländer seine Königin mit Vorliebe nannte, gefallen wollen, so hätte er eine bedeutend stärkere Dosis Schmeichelei auftragen müssen. War doch die »strahlende« Königin, sechzig Jahre alt, noch immer die eitelste und koketteste Frau, liefs sie sich doch in diesem Alter von Walter Raleigh mit Venus und Diana vergleichen. Und als sie, achtundsechzigjährig, den Besuch von Sir Roger Aston erhielt, der ihr Briefe vom Könige von Schottland überbrachte, da wurde es ihm nicht gestattet, ihr diese sogleich

*) Ueber diese Vorgänge hat uns Raphael Holinshed in seinen „*Chronicles*“ Bd. 3, S. 1262 unterrichtet. — Miniaturarbeiten dieser Art scheinen damals gang und gäbe gewesen zu sein. Daniel Schwenter nennt uns in seinen „*Deliciae physico mathematicae*“, Nürnberg, 1636, S. 518 verschiedene Schreiber, die durch ihre Schreibkunst wahre Wunderwerke zustande brachten. Sie müssen nach seiner Beschreibung das reine Augenpulver gewesen sein.

**) Stenotachygraphen-Zeitung, 1890, S. 4.

zu überreichen. Erst musste er in einen Vorsaal treten und hier vor zurückgezogenen Portièren die Königin zur Musik einer Geige tanzen sehen, damit er seinem Herrn berichten könne, wie jugendlich schön sie noch sei.

In dem Jahre, wo die stolze »Spanische Armada« unterging, erschien Brights Lehrbuch. Sein Titel lautet: *Characterie an arte of shorte, swifte, and secrete writing by Character. Inuented by Timothe Bright, Doctor of Phisike. Imprinted at London by J. Windet, the assigne of Tim. Bright.* 1588. *Cum Privilegio Regiae Maiestatis. Forbidding all other to print the same.* Bright muss sein System aber schon früher entworfen und danach geschrieben haben. Wir haben hierfür mehrere Zeugnisse. Am 30. März 1586 schreibt nämlich ein Mr. Vincent Skinner, ein höchst angesehener und hochgestellter Mann, von Enfield House an Mr. Michael Hicke, der bei dem Oberschatzmeister der Königin, Sir William Cecil,*) Sekretär war, dass Bright, den er in Cambridge kennen gelernt hatte, danach strebe, seine Kunst im Kurzschreiben in weiteren Kreisen zu verbreiten, und dass dieser Mann dem Wohlwollen der Königin empfohlen werden müsste.**) Diesem Briefe waren beigefügt eine Abschrift der Epistel St. Pauli an Titum und drei Kapitel mit 46 Versen aus der Bibel, alles von Bright in 18 Reihen Stenographie deutlich und klar übertragen. Ein Vergleich dieser mit der zwei Jahre darauf in seinem Lehrbuche niedergelegten Schrift hat ergeben, dass die Schriftzeichen des ersten Entwurfes in vielen Fällen von dem zweiten verschieden, manchmal sonderbarerweise auch kürzer und gefälliger sind und dass sie sich, wie Dr. Westby-Gibson meint, mehr der modernen englischen Stenographie nähern. Brights System, das in einem besonderen Abschnitte noch des eingehenderen besprochen werden soll, ist, um dies hier nur kurz zu bemerken, ganz im Geist der tironischen Noten aufgebaut und höchst genial durchdacht. Professor Faulmann***) urteilt über Brights Kurzschrift:

„Das System ist geistreich und wenn seine Schwierigkeit sehr getadelt worden ist, so sind wir durch die neuere Stenographie in dieser Beziehung nicht verwöhnt worden. Jedenfalls ist dies System besser als sein Ruf, den es so lange hatte, bis ein Neudruck es in weiteren Kreisen bekannt machte."

Von Brights Lehrbuch befindet sich heute nur ein Exemplar (drei) in der Bodleyan-Bibliothek zu Oxford. Im Jahre 1888 hat J. Herbert Ford, dem wir dafür nicht genug Dank zollen können, von diesem Werke einen Facsimiledruck in ganz vorzüglicher Reproduktion herausgegeben. Wir sind hierdurch in den Stand gesetzt, heute das Werk jenes Bahnbrechers englischer Stenographie bis

*) Dem Oberschatzmeister William Cecil hatte Bright einige seiner früheren Werke, die noch später erwähnt werden sollen, gewidmet. Er nennt ihn einen „*honoratissimum virum*" und einen „*litterarum patronum et Maecenatem*".

**) Dieser Brief befindet sich im *British Museum* zu London, er ist zuerst von Dr. Westby-Gibson aufgefunden. Vgl. *Transactions of the first International Shorthand Congress, held in London*, 1887, S. 79.

***) Vgl. Geschichte und Litteratur der Stenographie von Karl Faulmann, Wien, 1895, S. 20.

in seine kleinsten Feinheiten kennen zu lernen. Brights System war, und dies werden uns noch die folgenden Ausführungen zeigen, wohl geeignet, das verhallende Wort, den flüchtigen Gedanken im Fluge festzuhalten, es war mit anderen Worten imstande, die Dialoge unserer köstlichsten Dramen, der Dramen Shakespeares, aufzuzeichnen und sie der Nachwelt zu übermitteln. Brights Stenographie war dann auch, was für unsere Frage ebenso schwer ins Gewicht fallen könnte, in England zweifellos sehr verbreitet. Hier nur zwei Beispiele für viele. Im Jahre 1589 erschien ein kleines Buch in Brights Stenographie, das von einem Mädchen, von Miss Jane Seager, unter dem Titel »*The Divine Prophecies of the Ten Sibills*« (Die göttlichen Prophezeiungen der zehn Sibillen) herausgegeben war. Das Werk enthält zehn kurze Gedichte auf zehn Seiten, jedes mit dem Texte in Kurrentschrift daneben, das ganze ist gewidmet der »jungfräulichen Königin als eines Mädchens Hände-Arbeit«.*) Also schon im Jahre 1589 konnte eine Dame in England stenographiren, und wenn Harsdörffer, der 1630 in London war, schreibt, dass damals die Kurzschrift »eine gemeine Sache war, welche auch den Weibern bekannt«, so hat er hiermit wohl kaum übertrieben. Dass Brights „*Characterie*“ auch zur Aufnahme von Kanzelreden Verwendung gefunden hat, dafür führt Thompson Cooper als einen Beweis ein von ihm aufgefundenes, im Jahre 1590 in London gedrucktes, „*Sermon on Contenation*“ betiteltes Büchlein an, welches eine von Henry Smith, einem beliebten Prediger zu St. Clement Danes, Strand, jener Tage gehaltene Predigt enthält, die, wie es auf dem Titelblatte heifst, aufgenommen worden ist „*by Characterie*“. Das Büchlein scheint rasch vergriffen worden zu sein, da im selbigen Jahr bereits eine zweite Ausgabe, die sich nur durch eine kleine Aenderung des Titels von der ersten unterschied, erschien. Das hat, wie es scheint, den Prediger selbst veranlasst, eine dritte Ausgabe zu veröffentlichen mit dem Zusatze auf dem Titel „*Newly examined and corrected by the author*“. Auch andere Predigten Smiths sind nach solchen stenographischen Niederschriften veröffentlicht worden, was denn doch wohl ein Beleg dafür sein dürfte, dass mittelst Brights System in jenen Tagen schon etwas geleistet worden ist (vgl. Dtsch. Stenographen-Zeitung, 1897, S. 227 u. 228).

Dass die Stenographen die einzelnen Dramen recht gut nachgeschrieben haben werden, das können wir auch annehmen. Sie safsen ja, wie wir bereits gesehen haben, auf den besten Plätzen unmittelbar auf der Bühne. Sie mussten hier also jedes Wort recht gut verstehen können. Die Schauspieler selbst müssen damals auch recht verständlich, laut und mit Ausdruck gesprochen haben. In den öffentlichen Theatern war damals, wie in dem alten Griechen-

*) *The handyworke of a mayden to the Virgin Queen.* — Das Buch befindet sich ebenfalls im *British Museum* zu London. Vgl. *Transaction of the first International Shorthand Congress, held in London*, 1878, S. 81.

land und heutzutage noch hie und da in Tirol, nur die Bühne bedeckt, der Zuschauerraum jedoch lag unter offenem Himmel. Es wurde gespielt, während Regen und Schnee auf die Zuschauer herabfiel, der Nebel sie einhüllte oder der Wind ihre Kleider erfasste. Der Zuschauerraum war recht groſs, vielleicht umfangreicher und geräumiger als manche unserer heutigen groſsstädtischen Theater.*) Unter solchen Umständen war der Schauspieler gezwungen, recht laut und langsam zu sprechen, damit ihn jeder verstände. Zieht man ferner inbetracht, dass auch die Frauenrollen durch Männer, deren Zunge bekanntlich nicht so beweglich ist, gegeben wurden, und dass durch den Auf- und Abtritt der einzelnen Personen immer ein gewisser Zeitraum verfloss, so wird man kühn behaupten können, dass eine stenographische Nachschrift damals wirklich nicht so schwer gewesen sein kann. Stenographirten doch nicht nur die Buchhändlerspekulanten die Stücke nach, schrieb doch auch der feine Mann, der Galant oder Dandy, mit einem Notizbuch versehen, die bemerkenswertesten Sentenzen und Sätze des Dramas schwarz auf weiſs nieder. Ben Jonson, einem Freunde Shakespeares, waren diese Nachschreiber ein besonderer Greuel, entrüstet ruft er aus: »*Let them know the author defies them and their writing-tables*«. Auch der Prinz Hamlet führt im Theater sein *table-book* zum Festhalten der ihm aufstoſsenden Gedanken bei sich. Es heiſst in Hamlet, 1. Aufzug, 5. Auftritt, 107. Zeile:

„*My tables, — meet it is I set it down,*
That one may smile, and smile, and be a villain.“

D. h.:

„Schreibtafel her! Ich muss mirs niederschreiben,
Dass einer lächeln kann, und immer lächeln,
Und doch ein Schurke sein.“

Die Schreibtafeln bestanden aus Schiefer oder aus eigens zubereiteten Blättern. Man schrieb mit einem Silberstift darein.

Eine gewisse Schwierigkeit wird den Stenographen beim Nachschreiben der Shakespeare-Dramen der gewaltige, staunenerregende Reichtum an Worten und Ausdrücken, der geradezu ein einziges Phänomen in der Geschichte der Weltlitteratur ist, verursacht haben. Man hat berechnet, dass ein wohlerzogener Engländer oder Amerikaner, der eine öffentliche Schule und die Universität besucht hat, in seinem Gespräch nicht mehr als 3000 Worte gebraucht. Ilias und Odyssee zusammen, allerdings kaum das Werk eines Dichters, erreichen die Summe von etwa 9000 Worten; das alte Testament verwertet 5642, das neue Testament 4800, der Rigveda 10 000 Worte. Das Libretto einer italienischen Oper weist im Durchschnitt etwa 700 Worte auf. Milton hat die Höhe von 7000—8000 Worten erreicht, aber Shakespeare steht mit einem

*) Vor mehreren Jahren fand K. Gaedertz eine Zeichnung von dem Inneren eines Elisabethschen Theaters in der Universitätsbibliothek zu Utrecht, eine Skizze vom Swan-Theater, die im Jahre 1596 von dem gelehrten Holländer Jan de Witt entworfen war.

Apparat von etwa 20 000 Worten ganz unerreicht da.*) Dazu kommt, dass Shakespeare in der technischen Sprache zahlreicher Berufsarten, wie der Buchdruckerkunst, der Rechtspflege, der Arzneikunde u. s. w. heimisch war, wie kaum ein anderer Dichter. So ziehen sich durch die Tragödien und Komödien hindurch zahllose Worte der Jägersprache. Man kann sich von Shakespeares Wortapparat eine annähernde Vorstellung machen, wenn man erwägt, dass er etwa 150 Pflanzennamen, etwa 100 Vogelnamen kennt! Justus von Liebig behauptete einmal, Shakespeare habe mehr Naturwissenschaft im kleinen Finger gehabt, als der grofse Bacon von Verulam im ganzen Kopfe. Seeleute von Fach bewundern seine nautischen Kenntnisse, und auch an Betrachtungen über seine tiefe Kenntnis der Bibel fehlt es nicht. Dass die Stenographen seltene oder seltsame Namen in sehr korrumpirter Form wiedergaben, darf unter diesen Umständen auch garnicht wundernehmen. In König Lear treten so die Namen der bösen Geister in falscher Form auf: *Sirberdegibit, Snulbug, Tueligod* u. s. w. Damit halte man sonstige Entstellungen zusammen: *dementions* für *dimensions, untender* für *untented, shewted* für *suited, ruffines* für *roughness, intrench* für *intrinse, men* für *meiny* u. s. w., sämtlich bei Worten, die, wie Alexander Schmidt mit Recht bemerkt**), über den Horizont der Nachschreiber gingen.

Durch die stenographische Aufnahme konnte sich noch eine Reihe anderer Fehler in die Raubdrucke einschleichen. Ehe wir diese aufdecken und des nähern untersuchen, sei jedoch noch kurz desjenigen Stenographiesystems gedacht, dessen Erfinder von einigen Stenographiehistorikern (wie Zeibig und Faulmann) als der

---

*) Es giebt vielleicht keine Sprache, die so reich an Wörtern ist, wie das englische. M. Thommerel giebt als Zahl der englischen Wörter in den Wörterbüchern von Robertson und Webster 43 566 an. Die späteren Ausgaben von Webster haben die Zahl 70 000 erreicht, wenn man die Partizipien des Präsens und Perfekt als für sich bestehende Vokabeln zählt. Alle diese Berechnungen dürften aber noch überflügelt werden, wenn man bedenkt, dass das neue *Oxford Dictionary* die Zahl der Wörter in der englischen Sprache auf 250 000 zu bringen verspricht. Es mag noch erwähnt werden, dass sich die Zahl der Wörter im chinesischen, wie sie das kaiserliche Wörterbuch des *Khang-hi* angiebt, auf 42 718 beläuft. Ungefähr der vierte Teil ist aufser Gebrauch gekommen, und die Hälfte des Restes kann als selten vorkommend bezeichnet werden, sodass nur ungefähr 15 000 Wörter als wirklich gebräuchlich übrig bleiben. — Ueber meine Angaben vergleiche: Renan: *Histoire des langues sémitiques*, S. 138; Pott: Etymologische Forschungen, Bd. 2, S. 78; Max Müller: Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache, Leipzig, 1866, Bd. 1, S. 227 ff. und 387; F. Max Müller: Die Wissenschaft der Sprache, Leipzig, 1892, Bd. 1, S. 80 ff.; Karl Elze: William Shakespeare, Halle, 1876, S. 449. — Shakespeares Wortschatz ist lexikalisch behandelt von Nik. Delius (Shakspere-Lexikon, Bonn, 1852) und von Al. Schmidt (Shakespeare-Lexikon, Berlin, 1874 und 75, 2 Bde.). Als ergänzende Hilfsmittel gehören hierher Cowden Clarke's „*Complete Concordance to Shakspere*", H. H. Furness' „*Concordance to Shakespeare's Poems*" und E. A. Abbott's „*Shakespearian Grammar (New Ed.)*". — Vgl. hierzu ferner noch meine Ausführungen im „Archiv für Stenographie", 1896, S. 191.

**) Alexander Schmidt: Shakespeares ausgewählte Dramen. 4. Bd.: *King Lear*, Berlin, 1879, S. 13.

eigentliche Herold englischer Kurzschrift gefeiert wird; ich meine das System von John Willis, das an der Schwelle des 17. Jahrhunderts, im Jahre 1602, geboren wurde. Das System Willis' ist überaus reich an feinen und geistreichen Gedanken. Auf den Schultern von Willis, dessen Stenographie das Spiegelbild der Lautschrift selbst ist, haben sich in den folgenden Jahrzehnten mehr als dreihundert Stenographieerfinder erhoben, und diese Pyramide giebt das beredteste Zeugnis, wie gut und solid das Fundament gewesen sein muss. Hierfür geben ferner Zeugnis die zahlreichen Auflagen, die das Buch erlebte. Im Verlauf weniger Jahre hatte es die Höhe von vierzehn Auflagen erreicht, eine Höhe, wie sie Bücher damals selten errangen. Willis' Kurzschrift konnte die Feuerprobe im Kampfe mit dem geflügelten Worte wohl bestehen. Auch von ihr hätte ein Martial sagen können:

> Wie sich auch spute das Wort, noch behender erfasst es der Griffel;
> Kaum von der Lippe verhallt, steht es geschrieben schon da.

In meiner Untersuchung soll das System Willis' nicht inbetracht gezogen werden. Das System Willis' ist im Jahre 1602 herausgegeben worden, das erste Shakespeare-Drama wahrscheinlich aber schon im Jahre 1593 oder 94. Shakespeares gröfstes Geisteswerk, sein tiefsinnigstes und gedankenreichstes Schauspiel, Hamlet, dagegen ist erst 1603 erschienen. Dieses Stück und andere Dramen, wie Othello, König Lear, Troilus und Cressida, die alle nach dem Jahre 1602 an die Oeffentlichkeit traten, sie können durch Willis' Kurzschrift aufgenommen sein. Die grofse Mehrzahl der Shakespeare-Stücke ist aber schon vor 1602 erschienen, und aus diesem Grunde habe ich, um auf einer festen Operationsbasis stehen zu können, das Brightsche Stenographiesystem meiner Darlegung zu grunde gelegt. Ich habe mir es dann ferner zum Angelpunkt meiner Untersuchung ausgewählt, weil ich mir nur durch dasselbe manche eigentümliche Verderbtheiten im Texte der Shakespeare-Dramen erkläre, und weil, wie noch später auseinandergesetzt werden soll, unser Dichter höchstwahrscheinlich Bright selbst gekannt hat.

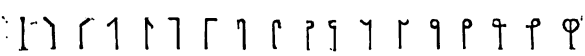
Shakespeares London stand — und das werden wir kühn behaupten können, wenn wir die Summe dieses Kapitels ziehen — auch auf stenographischem Gebiete jenen beiden Brennpunkten des klassischen Altertums nicht nach, jener Weltstadt Athen, in der zu Xenophons Zeit dem Besucher der Akropolis ein dort aufgestellter Marmorblock die Erlernung der Kurzschrift anempfahl, und jenem mächtigen Rom, in dem die Kurzschrift von Sklaven in ärmlicher Kleidung, wie von Caesaren in Purpurtracht gehandhabt wurde. Es ist nicht übertrieben, wenn wir sagen, dass die Elisabethinische Zeit eine mit stenographischen Ideen reich geschwängerte war. Nichts steht deshalb der Annahme entgegen, Shakespeares Dramen seien durch stenographische Nachschriften gewonnen. Diesen Satz sollen die folgenden Ausführungen, nachdem Brights Werk nur mit wenigen Strichen kurz skizzirt sein möge, zu erhärten versuchen.

III.

Der Stern Englands hatte unter Elisabeth seinen höchsten Glanz erreicht. Handel und Gewerkfleifs hatten eng verbunden mit dem nationalen und kriegerischen Aufschwung eine ungeahnte Ausdehnung gewonnen. An den Ufern der Themse sah man Seeleute, die um das Kap Tormentoso, wie damals das Vorgebirge der guten Hoffnung genannt wurde, nach dem reichen Indien gesegelt waren, sah man sonngebräunte Männer, die vom Goldlande Eldorado erzählten, sah man Neger und rote Indianer. Auch Wissenschaft und Kunst waren jetzt zu neuer Blüte erstanden. Nach der Eroberung von Byzanz hatten die Humanisten, Schwarmgeistern gleich, sich auf dem ganzen Erdenrund zerstreut. Ein Reuchlin, ein Erasmus hatten die alten Griechen und Römer wieder zu Ehren gebracht. Eine freundliche Stätte ward ihnen jetzt in England bereitet. Hier nun, wo Virgil und Ovid die Lieblingsdichter wurden, wo man Plutarch und Cicero gar eifrig las, hier konnte sich auch aus dem Staube klösterlicher Verborgenheit das bescheidene Geistesprodukt eines Freigelassenen Ciceros wieder ans Tageslicht wagen. Aus den vergilbten Papieren erstand zum zweiten Male die tironische Notenschrift.

Der Ritter, der dies Dornröschen aus seinem langen Schlafe wiedererweckte, war Timothy Bright. Sein System ist ganz im Geist der tironischen Notenschrift, welche er zweifellos gekannt hat, aufgebaut. An verschiedenen Stellen seiner Schriften, welche in gut klassischem Latein geschrieben sind, wird Cicero erwähnt und gleich das erste Wort in seinem stenographischen Lehrbuche heifst Cicero. Cicero, so schreibt Bright in der Vorrede, hielt es der Mühe wert und für die Mitwelt ersprieflich, eine Schnellschrift in Zeichen zu erfinden. In anbetracht des grofsen Nutzens einer solchen habe er ebenfalls einige wenige Zeichen erfunden, kurz und leicht zu erlernende, von denen jedes ein Wort bedeute; er hoffe, dass seine Schrift der alten des Cicero gleich komme.

Bright bildete aus einem einfachen senkrechten Strich, der den Buchstaben *a* darstellte, 18 Lautzeichen, indem er demselben verschiedene Striche, Haken und Kreise am Kopfe anfügte. Er gewann dadurch folgende Buchstaben:



A B C D E F G H I L M N O P R S T U

k und *q* wurden durch *c*, *j* und *y* durch *i* und *v* und *w* durch *u* vertreten. *x* und *z* fielen ganz aus. Auf diese Weise konnte er 24 Buchstaben des Alphabets durch 18 Zeichen darstellen. Am Fufse jeder dieser 18 Zeichen konnten nun durch ähnliche Striche, Schleifen und Bogen unterscheidende Merkmale angebracht werden. Jeder Buchstabe konnte 12mal verändert werden. Dann konnten die Buchstabenzeichen auch liegend, rechtsschräg und linksschräg geschrieben werden, sodass er im ganzen 4 mal 18 mal 12 = 864

Zeichen erhielt. Jedes Zeichen diente nun als Sigel für ein Wort. Jeder Buchstabe konnte durch seine vierfache Lage und durch die zwölffache Veränderung am Fuſse 48 Worte ausdrücken. Diese »charakteristischen Worte« *(characterical words)*, so nannte er sie, wurden von ihm alphabetisch geordnet; sie bildeten den Grundstock, die Ursigel seines Systems und mussten auswendig gelernt werden. Da er unter manchen Buchstaben nicht 48 häufig vorkommende Worte fand, so nahm er weniger. Unter *A* finden sich so nur 24 Worte, unter *B* 40, unter *C* jedoch, da hier *K* und *Q* eingeschlossen sind, alle 48 Worte. Unter *D* stehen dann wieder nur 32 und unter *E* sogar nur 17 Worte u. s. f. Im ganzen enthielt sein Lexikon 556 solcher »charakteristischer Worte«.

Um mit dieser geringen Zahl von Wortzeichen jedes englische Wort darstellen zu können, gab er auſserdem noch ein Wortverzeichnis bei und neben jedes dieser Wörter stellte er ein entweder gleichbedeutendes, synonymes oder das Gegenteil bedeutendes Wortzeichen; bei gleichbedeutenden Wörtern wurde der stenographische Anfangsbuchstabe links, bei den entgegengesetzten rechts neben das Wortzeichen geschrieben. Wollte er z. B. *abase* schreiben, das er nicht hatte, so schrieb er *high* und rechts daneben *a*, für *alder* setzte er das synonyme *tree* und links daneben *a*, für *horse beast* und links daneben *h* u. s. f. In dieser Weise verwandelte er Schnee in Wasser, Donner in Rollen, Silber in Metall, Sommer in Winter, Nacht in Tag u. s. w.*) In einem besonderen Abschnitt giebt Bright ein ausführliches Verzeichnis aller synonymen Wörter *(appellative words)*, die nur durch ein Zeichen wiedergegeben werden, an das dann das jeweilige Charakteristikum herantritt. Durch *fruit* z. B. werden alle Früchte bezeichnet wie: *apricot, acorn, almond, apple, barberry, barennes, berry, bullace, cherry, cheston, citron etc.* Wörter von phonetischer Aehnlichkeit werden graphisch nicht unterschieden dargestellt. Durch einen Punkt an der rechten Seite bezeichnete man den Plural, durch zwei Punkte das Partizipium, durch Durchkreuzung des Zeichens die Negation und durch einen Punkt an der linken Seite veränderte sich *have* in *had* und *do* in *did* und so fort. Für die am häufigsten vorkommenden Wörter und Partikeln besaſs Bright dann auch ganz besonders kurze und markante Sigel.

Ueberschaut man nur flüchtig das System, so glaubt man vor einem Tohuwabohu von Abkürzungen zu stehen. Dringt man aber in die Einzelheiten etwas tiefer ein, so gewahrt man gar bald, dass die Schriftbilder nach gewissen einheitlichen Gesetzen aufgestellt

*) Dr. Westby-Gibson meint bei einer Besprechung des Brightschen Systems in den „*Transactions of the first international Shorthand Congress, held in London*“, London, 1888, S. 77, Bright hätte auf diese Weise Engel in Teufel verwandeln können. Prof. Faulmann und Johannes Sandow, die von Dr. Westby-Gibson abhängig sind, folgen ihm hierin. Alle drei irren sich jedoch. Bright gab das Wort *angel* durch *message* und das Wort *devil* durch *minde* wieder. Das Prinzip der synonymen Wortbezeichnung herrscht bei ihm bei weitem vor.

sind, und dass sie sich dem Gedächtnis auch garnicht allzu schwer einprägen. Der ganze Sigelapparat ist um das achtfache kürzer als die Zahl der tironischen Noten, die Lucius Annaeus Seneca bekanntlich bis auf 5000 gebracht hatte. Das schon oben erwähnte, von Bright geschriebene Werkchen »*St. Pauls Epistle to Titus*« giebt uns den besten Beweis, wie sicher und schnell Bright mit seinem System geschrieben haben muss; denn sämtliche Schriftbilder lassen hier an Eleganz, Schreibflüchtigkeit und sicherer Ausführung nichts zu wünschen übrig. Bright muss die Erlernung seines Systems für leicht erachtet haben. In der »Anweisung für den Leser, wie seine Kunst gelernt sein soll«, die er seiner Systemdarstellung vorausgeschickt hat, sagt er:

Du hast hier, lieber Leser, eine Kunst so kurz und schnell zu schreiben, wie sie mit nichts verglichen werden kann, vor dir; du kannst sie durch deinen Fleifs erlernen, wenn du dich nur einen Monat mit ihr mühen willst, und kannst in einem weiteren Monat fortgesetzten Studiums grofse Belesenheit erlangen . .

Ganz so leicht ist die Erlernung des Systems, wie sie Bright darstellt, zwar nicht; wenn aber John Willis im Jahre 1602 über Brights Werk urteilt: »Es erfordert so viel Fassungskraft und Gedächtnis, dass nur wenige von den normal begabten sich die Kenntnis desselben aneignen konnten,« so hat er hiermit, weil er selbst seine eigene Schöpfung gern in den Himmel erheben und dem rivalisirenden Stenographiesysteme das Lebenslicht ausblasen wollte, stark übertrieben. War doch Brights Kurzschrift lange nicht so schwer zu erlernen wie das tironische Notensystem, das einst Kaiser Augustus, wie Sueton berichtet, seinen Enkeln selbst gelehrt hatte, mit dem Kaiser Titus imstande war, auf das gewandteste zu stenographiren und das selbst der famose Kaiser Caligula benutzte, um durch absichtlich klein und in Noten geschriebene Gesetze, die so dem gröfsten Teile des Volkes unverständlich blieben, indirekte Steuern zu erpressen. Brights System war für seine Zeit ohne alle Frage ein grofser Wurf. Kürzungsmethoden und Abbreviaturen, die einem das lästige Schreibgeschäft um etwas erleichterten, gab es auch wohl schon vor Bright in England. Wird uns doch berichtet, dass u. a. John Jewel (1522—1571), Bischof von Salisbury, die Disputationen von Peter Martyr*), Nikolas Ridley, Hugh Latimer und Thomas Cranmer in den Jahren 1549—54 in „*shorthand writer*“ nachgeschrieben habe.**) Wie aus Websters *The Devil's Law Case* hervorgeht, wurden damals auch interessante Gerichtsverhandlungen stenographirt, um zu „*scurvy pamphlets*“ und „*lewd*

*) Martyr war ein italienischer Reformator, sein eigentlicher Name lautet Pietro Martire Vermigli. Vgl. Schlosser: Leben des Th. Beza und des P. M. Vermigli, Heidelberg, 1807 und „*Encyclopaedia Britannica*“, Edinburgh, 1888, Bd. 24, S. 166.

**) Vgl. „*Shorthand*“, Bd. 2, S. 133, 161, 194, 210 u. 212. Weitere Quellen giebt Westby-Gibson in seinem Werke „*The bibliography of shorthand*“, London, 1887, S. 101 an. Ueber Ridley, der Bischof von London war, über Latimer, der Bischof von Worcester war, und über Cranmer, Erzbischof von Canterbury, vgl. „*Encyclopaedia Britannica*“, Bd. 20, S. 549; Bd. 14, S. 325 ff. u. Bd. 6, S. 548 ff.

ballads" verarbeitet zu werden. Im allgemeinen wird aber den meisten ein Kürzungsverfahren der Schrift wohl mehr oder weniger eine *terra incognita* gewesen sein. Ich möchte hier nur erinnern, dass selbst die elementare Zeichensprache der Mathematik, wie sie jetzt bei uns üblich ist, damals noch garnicht ausgebildet war. Die ersten Zeichen $>$ und $<$ für »gröſser« und »kleiner«, ferner $\times$ für die Multiplikation gab erst Harriot im Jahre 1631 an, Wallis bestimmte im Jahre 1655 das Zeichen für ∞ und Leibniz stellte die ersten Zeichen für das Differential und das Integral auf.*) Hans Moser und Professor Karl Faulmann haben Brights System nicht nur mit den römischen Noten, sondern auch mit der *Ars notaria* John of Tilburys verglichen und dies mit vollem Recht. Bright hat in der Tat mit diesem englischen Mönche, der in einer stenographisch öden Zeit eine höchst interessante Erscheinung ist, vieles gemein. Man könnte ihre beiden Schöpfungen vielleicht als Stabstenographiesysteme bezeichnen, deren Prinzip auch später hin und wieder wie bei Palmer 1774, Feutry 1775 und auch bei einem deutschen Kurzschrifterfinder bei Berthold 1819 aufgetaucht ist.**) Wenn Dr. Franz Stolze in seinem Werke »Von der Bilderschrift zur Stenographie« (Berlin 1891) auf Seite 40 die Schrift John of Tilburys ferner in Vergleich mit der des athenischen Schrifterfinders stellt und wenn Prof. Gustav Michaelis von Tilbury annimmt, dass dieser auf seine alphabetischen Zeichen wohl durch die Oghamschrift der Irländer oder durch die Runen, die sich ja alle auch an einen Stab anlehnen, gekommen ist, — eine Anschauung, die übrigens Dr. Johnen im »Schriftwart« 1894, S. 4 gleichfalls vertritt — so möchte man fast meinen, dasselbe gelte auch von Bright.

Es lieſsen sich hier noch die mannigfachsten Parallelen ziehen. Selbst mit der Devanâgarîschrift des Sanskrit, deren Buchstaben sich ja immer an einen »Querbalken«, *mâtrâ* genannt, anlehnen, haben Brights Schriftbilder groſse Aehnlichkeit. Das dort übliche Verfahren, Wiederholungen durch einen Kreis wiederzugeben, genau dasselbe Prinzip findet sich auch bei Bright. Dass Bright die alte Sprache der Hindus gekannt hat, ist nicht gut möglich anzunehmen, da das Sanskrit bekanntlich erst vor 120 Jahren zu uns nach Europa gedrungen ist. Einige Berichte über das Vorhandensein des Sanskrit waren allerdings auch schon zu Brights Zeiten, bald nachdem Vasco da Gama am 20. Mai 1498 in Calicut gelandet war, durch einige Missionare wie St. Franciscus Xavier, Filippo Sassetti und Roberto de Nobili nach Europa gelangt, Bright dürfte aber hiervon schwerlich etwas erfahren haben.***)

*) Vgl. die „Sitzungsberichte der Kgl. Preufsischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Phil.-hist. Classe." 1897, S. 27, und die „Berichte über die Verhandlungen der Kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Math.-Phys. Classe." 1897, S. 361 ff.

**) Vgl. Dr. Johnen im „Schriftwart", 1896, S. 67, Anm. 6.

***) Die Devanâgarîschrift des Sanskrit weist überhaupt mannigfache stenographische Eigenschaften auf. Man vgl. den Vortrag von Dr. E. Engel „Die stenogr. Eigenschaften des Sanskrit", gehalten im Stolzeschen Stenographenverein

Ohne allen Zweifel: Brights Werk ist, und das dürfte diese Skizze gezeigt haben, eines der interessantesten Systeme, die wir besitzen. Es ist recht eigenartig und höchst originell. Die Bezeichnung der sinnverwandten Wörter, der *appellative words*, ist mit vielem Geschick und mit staunenswerter Sprachkenntnis ausgeführt, sie ist tief durchdacht und nur geistreich zu nennen. Andererseits birgt aber gerade diese Lehre, die mit zu den Grundpfeilern gehört, auf denen sich das System auferbaut, manche Gefahren in sich: sie kann — und das ist der gröfste Fehler des Brightschen Systems — synonyme Wörter nur schwer, mitunter garnicht mit exakter Genauigkeit wiedergeben. Einen weiteren ebenso schwerwiegenden Mangel bringt dann die Theorie der Punktation mit sich, die Numeri, Modi und Tempora nur mit äufserst geringfügigen Mitteln markirt und die somit den grammatischen Unterschied der Wörter in Frage stellt.

Welches sind nun, um zu den Shakespeare-Dramen zurückzukehren, die hauptsächlichsten und bedeutendsten Fehler der Quartausgaben? Alexander Schmidt, der durch sein grandioses Shakespeare-Lexikon der Welt ein κτῆμα ἐς ἀεί, ein *opus aere perennius* geschenkt hat, der den Wortschatz Shakespeares wie kaum ein anderer durchforscht und ergründet hat, und der deshalb am ehesten berufen war, durch eine Textkritik das echteste Gold der Poesie aus dem Schutt verworrener Buchstaben hervorzuzaubern, er hat die Textfehler in der übersichtlichsten und vollkommensten Weise zusammengestellt. Nachdem er zwei Gruppen von geringfügigen Fehlern und Nachlässigkeiten, »die nichts zur Entscheidung der Hauptfrage ergeben«, aufgezählt hat, fährt er dann fort: »Desto auffallender und bedeutsamer ist eine dritte Klasse von Abweichungen, welche den Herausgebern die meiste Not und Verlegenheit bereitet. Bald ist die Stellung der Worte oder ihr grammatisches Verhältnis verschieden; bald sind sinnverwandte Ausdrücke mit einander vertauscht, die an sich gleich berechtigt scheinen; bald findet sich hier nur angedeutet, was dort mit rhetorischer Bedeutung hervortritt; von den durchgehenden Differenzen der Orthographie und der Interpunktion ganz zu schweigen.*)

Sollte man, wenn man diese Worte liest, nicht glauben, den

---

zu Berlin am 3. Juni 1880, im Magazin für Stenographie 1881. Bei seiner Inaugural-Dissertation „Untersuchungen über die Namen des nordhumbrischen *Liber Vitae*“ (Berlin 1888) hatte Dr. Hellwig als These 3 den Satz aufgestellt: Es ist nicht anzunehmen, dass Stolze zur Bezeichnung der Vokale in seinem System angeregt ist durch die Sanskritschrift. Vgl. ferner die interessanten Ausführungen von Dr. Mitzschke „Devanâgarî und Stolzesche Stenographie“ in der Zeitschrift „Geflügelte Feder“, Jahrgang 1873 und „Beiträge zur Kurzschrift. I. Indier“ in der „Zeitschrift für Stenographie und Orthographie“, herausgeg. von Prof. Dr. G. Michaelis, Jahrgang 1876.

*) Vgl. Alexander Schmidt: „Zur Textkritik des King Lear“ im Programm der städtischen Realschule zu Königsberg i. Pr., 1879; in der „Anglia“, Zeitschrift für englische Philologie, 3. Bd., 1880, S. 9 ff. und in den „Gesammelten Abhandlungen von Dr. Alexander Schmidt“, Berlin 1889, S. 231 ff.

Schlüssel für die Entstehung der Quartos zu besitzen, nicht meinen, Shakespeares Dramen können nur durch Brights System aufgenommen sein? Auch die beiden von Schmidt zuletzt genannten Fehler sind nur der Schuld der Stenographen zuzuschreiben. Es ist bereits oben gezeigt, dass die Namen der bösen Geister aus »König Lear« nur durch die Unwissenheit der Nachschreiber die verschiedensten Metamorphosen erlitten hatten, und dass die Stenographen selbst infolge ihrer geringen Bildung auf der einen Seite, wie durch den kolossalen Wortreichtum Shakespeares auf der anderen Seite in die gröfste Enge getrieben, bei der Uebertragung ihrer Stenogramme diese nur in ihrer phonetischen Schreibung wiedergeben konnten. Geht doch die Unkenntnis der Stenographen — um nur noch ein Beispiel anzuführen — soweit, dass der grofse Telamonier es sich gefallen lassen muss, in einen »a Jax« verwandelt zu werden! Alle Wörter, die das Unglück haben, über den Gesichtskreis der Nachschreiber hinauszugehen, sie werden mit möglichster Annäherung an den gehörten Laut, aber ohne jedes Verständnis, ohne jede Innehaltung einer Rechtschreibung, zu Papier gebracht. Und was nun die Interpunktion anlangt, so wird diese ja, wie jedem Stenographen männiglich bekannt ist, bei einer schnellen Nachschrift überhaupt nicht geschrieben. Der Stenograph lässt in seinem Stenogramm nur dort, wo der Redner eine Pause macht, eine kleine Lücke, die für gewöhnlich auch mit der Interpunktion zusammenfällt. Dieses Prinzip ist ein altherkömmliches und ganz natürliches; es findet sich schon in der tironischen Notenschrift, hier wurden nur bei den Pausen drei Punkte gesetzt. Die altenglischen Stenographen müssen dies Verfahren auch schon gekannt haben, denn durch dasselbe lassen sich die vielen Fehler in der Interpunktion der Quartausgaben erklären. Bereits Robert Gericke hat im Shakespeare Jahrbuch, 14. Band, 1879, S. 242 darauf aufmerksam gemacht, dass bei der Interpunktion der Quartos nicht alles, was unserem Brauche entgegenläuft und deshalb Anstofs erregt, für blofse Unkenntnis und einfache Ungehörigkeit zu achten ist. Wie Lessing manche Interpunktionszeichen setzt, die höchst sonderbar und uns ungewohnt, im Grunde aber doch recht sinnvoll sind, indem er gern jede bei der Rezitation, beim Lautlesen, oft nur des Nachdrucks halber, gemachte Pause bezeichnet, so findet sich auch bei Shakespeare an vielen Stellen eine Interpunktion, die mit einer Pause im Sprechen zusammenfällt und die deshalb recht gut vom Stenographen auf grund seines Stenogramms gesetzt sein kann. So lassen sich wohl viele der so häufigen Komma vor *and* und sonst an Stellen, wo der Sinn eigentlich keines fordert, so lässt sich das fast regelmäfsige Fehlen eines solchen nach Interjektionen wie *What, Why, Ay,* so lässt sich manches uns zunächst störende Kolon, manches für ein Ausrufungszeichen stehende Fragezeichen und dergleichen mehr recht gut erklären.

Mit einem Wort, alle diese Umstände liefern den schlagendsten

Beweis für die Annahme, Shakespeares Dramen können nur durch Brights System aufgenommen sein. Dieser Satz soll durch verschiedene Beispiele weiter unten noch insbesondere erhärtet werden. Zuvörderst mögen jedoch noch alle diejenigen Erklärungen, die für die Fehler der Quartausgaben zu Felde geführt werden, einer näheren Kritik unterworfen werden.

Man hat bisher zwei verschiedene Redaktionen der Dramen angenommen; die erste und ursprüngliche soll in den Quartos, die zweite durchgesehene in der Folio niedergelegt sein. Soweit Shakespeare für eine solche Revision inbetracht kommt, findet diese Annahme absolut keine Belege. Es ist bereits oben ausgeführt, dass Heminge und Condell in den Manuskripten Shakespeares keine Verbesserungen vorfanden und dass Shakespeare, wie Ben Jonson gleichfalls berichtet, seine Stücke nie korrigirte *(we have scarce received from him a blot in his papers)*. Gesetzt den Fall, Shakespeare hätte seine Dramen einer zweiten Durchsicht unterworfen, so wäre er ohne Zweifel, als er seine Jugendarbeiten wieder vornahm, mit manchem darin sehr unzufrieden gewesen, und wenn er es unternommen hätte, an ihnen zu bessern und zu feilen, so würde sicherlich vieles eine andere Gestalt bekommen haben, er hätte manchem Stoffe vielleicht noch ein tieferes, menschlicheres und für die tragische Behandlung noch wirksameres Interesse abgewonnen; jedenfalls hätte er nicht einzelne, ganz unerhebliche Korrekturen an Wörtern und Ausdrücken vorgenommen, die für das Stück als Ganzes garnicht von Belang waren. Er hätte doch auch gröfsere Abschnitte und ganze Szenen interpoliren können, was aber an keiner Stelle geschehen ist. Der Unterschied entfernter Perioden würde sich dann durch andere Unterschiede des Versbaus und der Diktion verraten. Wilhelm Hertzberg, der speziell den Shakespeareschen Versbau studirt hat, sagt inbezug hierauf:*) »Ich muss gestehen, dass mir kein Beispiel dieser Art bekannt geworden ist, und dass da, wo die Kritiker die Spuren eines solchen Verfahrens zu wittern geglaubt haben, sich mir bei genauer Untersuchung das Gegenteil ergeben hat.« Shakespeare, der selbst Mime war, musste am besten wissen, dass durch solche kleinlichen Aenderungen der Schauspieler nur belästigt und verwirrt wurde und dass dieser solcher Bagatellen wegen gezwungen war, seine Rolle, die nun einmal fest in seinem Gedächtnis haftete, noch einmal umzulernen. Ben Jonson, so meint Schmidt mit Recht, hätte schwerlich Gelegenheit gehabt, Shakespeares Lob aus dem Munde seiner Kollegen zu vernehmen, wenn er ihnen eine solche Aufgabe zugemutet hätte.

Von der Theaterleitung können die Verbesserungen auch nicht ausgegangen sein. Diese hatte hierzu gar keine Veranlassung. Die meisten Shakespearephilologen bevorzugen heute die Quartausgaben, indem sie in ihnen den ursprünglichen Text erblicken,

*) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch, 13. Band, 1878, S. 249 u. 250.

während sie die Varianten in der Folio für Korrekturen halten, die von einem Kritikus, der alles besser wissen wollte, gesetzt sind. Ein solcher dürfte aber schwerlich hinter den Kulissen zu suchen sein, sein Unterfangen wäre ein äufserst müfsiges und seltsames gewesen.

Nikolaus Delius hat diese Gesichtspunkte zuerst hervorgehoben und mit allem Nachdruck geltend gemacht. »Ist es wahrscheinlich,« fragt er, »dass Shakespeare — den Fall einer von ihm herrührenden Revision des Textes einmal angenommen — sich die überflüssige Mühe gegeben haben sollte, statt irgend welche tiefer eingreifende Verbesserung vorzunehmen, diese zahllosen Minutien gleichgültiger Art, man kann nicht sagen zu verbessern, sondern zu verändern, und zwar ohne allen ersichtlichen Grund? Oder ist es wahrscheinlicher, dass ein simpler Abschreiber, der auf das Shakespearesche Wort als solches sehr wenig Gewicht legte, in der Flüchtigkeit seiner Arbeit achtlos und absichtslos einen Ausdruck, wie er ihm gerade einfiel, für den andern, eine Partikel für die andere, einen Modus oder Numerus für den andern setzte?«

Hinsichtlich der Beschaffenheit des Textes bezeichnet also Delius gleichfalls die Verwechslungen synonymer Ausdrücke und die falsche Wiedergabe grammatischer Bestimmungen als die beiden hauptsächlichsten Fehler. Diese sollen jedoch nur durch die Flüchtigkeit eines Abschreibers entstanden sein. Bereits Schmidt hat diese Auffassung auf das gründlichste widerlegt. Er meint, dieser »simple Abschreiber« müsse ein wunderbares Gemisch von Stupidität und feinem Ingenium, Flüchtigkeit und Besonnenheit gewesen sein, um eine Abschrift zu stande zu bringen, wie sie den Quartos vorgelegen haben soll. Unter den Varianten findet sich eine grofse Anzahl, die eine unglaubliche Lüderlichkeit und Gedankenlosigkeit im Lesen mit der höchsten Feinheit des Verständnisses verbunden zeigen würden. Es giebt eine sehr grofse Reihe von Stellen, in welchen die Lesarten der Quartos den ungeteilten Beifall der neuen Herausgeber gefunden haben, obgleich die der Folio an sich durchaus unanfechtbar waren. Eine solche Leistung geht aber, wie Schmidt mit Recht meint, über das Vermögen eines simplen Abschreibers, zumal eines Abschreibers, dessen Fehler sonst die äufserste Nachlässigkeit und Einfalt verraten.

Schmidt nun, der alle Quartos für Raubdrucke hält, die nur durch stenographische Nachschriften gewonnen sein können, erklärt die oben genannten Fehler für eine falsche Wiedergabe des Dichterwortes seitens der Schauspieler. Er meint, diese haben mitunter ein unsicheres Gedächtnis oder sind auch nicht gewissenhaft genug, es mit dem Dichterwort so genau zu nehmen, wie sie es sollten. Es mache ihnen wenig aus, *stoops to folly* zu sagen für *falls to folly* (King Lear, I, 1, 151), *what's his offence* für *what is his fault* (King Lear, II, 2, 95) u. s. w. Die Nachschreiber, die mit fliegender Feder arbeiten müssen, hätten diese Worte

niedergeschrieben, manches falsch gehört und vieles falsch zu Papier gebracht.

Gewiss, es ist sehr leicht denkbar, dass ein Schauspieler, der seine Rolle nicht ganz sicher wusste, hie und da für einige Ausdrücke, trotzdem ihm der Souffleur die richtigen vorsagte, sinnverwandte einsetzte und sich so aushalf. Die Vertauschung der synonymen Wörter in Shakespeares Dramen ist nun aber eine so ungeheuer grofse, dass man schlechterdings unmöglich glauben kann, diese Fehler beruhen alle auf einer ungenauen Wiedergabe des Textes durch den Schauspieler. Gesetzt dies wäre wirklich der Fall, woher kommen nun die Fehler, bei denen der Numerus oder der Modus vertauscht ist? Grammatisch richtig wird der Schauspieler doch wohl gesprochen haben. Schmidts Erklärung reicht hier also nicht aus. Alles wird aber mit einem Mal ins hellste Licht gerückt, wenn wir die Aufnahme der Shakespeare-Dramen durch Brights System erklären.

Jeder Gabelsbergerianer, der sein System noch so gut beherrscht, wird mir zugeben müssen, dass durch die Satzkürzung, die Gabelsberger doch in so wunderbarer Weise ausgebaut hat, und die man vielleicht nicht mit Unrecht als die Krone der Redenzeichenkunst bezeichnet, sich synonyme Ausdrücke vielfach doch nur schwer, mitunter garnicht wiedergeben lassen. Der Stenograph wird vielleicht in vielen Fällen nicht im stande sein, »sagt« von »spricht«, »redet« oder »erwidert« unterscheiden zu können, da alle diese Worte in der Satzkürzung nur durch ein Zeichen ausgedrückt werden.*) Solche Verwechslungen kommen selbst bei Gabelsberger, dessen System heute in Deutschland das verbreiteste ist, garnicht so selten vor, um wieviel mehr mussten solche Differenzen bei der Anwendung des Brightschen Systems eintreten, in dem fast jedes Wort, ganz unabhängig vom Satzzusammenhange, schon an und für sich eine freie Kürzung darstellte, die an der einen Stelle diese, an der anderen jene Bedeutung besafs?

Diese Kürzungsmethode, die den mannigfachsten Verwechslungen sinnverwandter Ausdrücke den freiesten Spielraum liefs, konnte es eben bewirken, dass die Quartausgaben so ungeheuer viele Wortvertauschungen aufweisen. In »König Lear« z. B. begegnen wir nach einer Zählung Alexander Schmidts »schlechtgerechnet an hundert Stellen« solchen Varianten. Ihre Zahl ist aber bedeutend zu tief gegriffen. In jedem Drama stofsen wir auf Scharen solcher Korruptionen. Seite für Seite bringt solche Fehler.

*) Die Satzkürzungslehre oder wie Gabelsberger sie nannte, die Prädikatkürzung, nimmt die Ergänzung des Fehlenden aus dem Zusammenhange des Satzes vor; sie besteht also in der Kürzung von Worten im Satzzusammenhange und kann, immer aber unter der Bedingung, dass das richtige Wiederlesen durch letztern verbürgt ist, ziemlich weit getrieben werden. Vgl. hierüber die Abhandlung von Prof. Oppermann „Abwege der Satzkürzung", die Aufsätze von Dr. Fröhliger „Satzkürzung oder Wortkürzung?" und „Entstehung und Entwickelung der Satzkürzungslehre" und die Entgegnung hierauf von Dr. R. Simmerlein „Satzkürzung oder Wortkürzung?" im Archiv für Stenographie, 1896, S. 49 ff.

Ein Vergleich der Quartos mit der Folioausgabe kann hiervon jeden überzeugen.*)

Die eben genannten Varianten *stoops* für *falls* und *offence* für *fault* werden beide im Brightschen System durch je ein Zeichen ausgedrückt. Die Kürzung *fall* kann auch *stoop, douke, faile* oder *quaileth* bezeichnen und bei *fault* ist im Sigelverzeichnis des Brightschen Lehrbuches ausdrücklich vermerkt, dass diese Kürzung, geschrieben, auch *offend* oder *offence* bedeuten kann.

Eine wahre Fundgrube von Ungenauigkeiten und Licenzen bietet nach dieser Richtung hin »Richard III«. Die Textüberlieferung dieses Dramas hat Prof. Nikolaus Delius, der eigentliche Bahnbrecher auf dem Felde der Textkritik, im Shakespeare-Jahrbuch, 7. Band, 1872, S. 124ff. recht eingehend untersucht. Die Wiederherstellung dieses Schauspiels verursachte grofse Schwierigkeiten. Nur mit Mühe konnte sich Delius durch diesen Urwald, der neben einer Ueberfülle von Unkraut auch eine herrliche und üppige Vegetation enthielt, einen lichten und sicheren Weg bahnen. Nun, wo das Gestrüpp des Unterholzes zerhauen ist, wo man vor einzelnen umgesunkenen Baumriesen nicht mehr erschrecken darf, ist die Textkritik eine leichtere geworden. Delius hatte angenommen, dass die zahllosen, nichtsbedeutenden Aenderungen nur Flüchtigkeitsfehler eines simplen Abschreibers sein könnten; von diesem sagt er nun — und dieser Satz ist für unsere Untersuchung wiederum sehr charakteristisch —: »Der Anonymus hat an sehr vielen Stellen ohne allen ersichtlichen Zweck geändert, indem er aus reiner Aenderungssucht ein Synonym für das andere setzt.« Auch hier finden wir also jenes Zugeständnis, dass in den Quartausgaben sinnverwandte Ausdrücke vertauscht sind. Alle Beispiele, die Delius dann anführt — und das ist das Interessante —, decken sich fast durchweg, wenn man sie in Brights Stenographie überträgt, so die Varianten aus dem ersten Aufzuge: *evils* für *crimes, slew* für *kill'd, soothing* für *smoothing, bosom* für *breast, betwixt* für *between* u. s. f.

»Ebenso willkürlich,« fährt Delius dann fort, »wird der Numerus verändert«: A. 1, Sz. 1: *Brother, good day* in der Folio, *days* in der Quarto. — A. 1, Sz. 2: *Stabb'd by the selfsame hand* in der Folio, *hands* in der Quarto; *Sham'd their aspects* in der Folio, *aspect* in der Quarto. — A. 1, Sz. 3: *And with thy scorns* in der Folio, *scorn* in der Quarto u. s. w. Alle diese Fehler

*) Für eine Gegenüberstellung der verschiedenen Ausgaben wird man am besten die Grigg'schen photolithographirten *Reprints* benutzen. Erschienen sind u. a.: *Shakspeare's Hamlet: the first quarto, 1603, a facsimile in photo-lithography by William Griggs and Frederick J. Furnivall, London, s. a.; M. William Shakspeare's King Lear: the first quarto, 1608, a facsimile by Charles Praetorius and P. A. Daniel, London, 1885; Romeo and Juliet: the first quarto, 1597, a facsimile by Charles Praetorius and Herbert A. Evans, London, 1886; King Henry V., 1600, by Charles Praetorius and Arthur Symons, London, 1886* etc.

— Delius zählt solche in einer Quartseite auf und bemerkt dazu, dass sie sich ohne Schwierigkeit um das Zehnfache vermehren liefsen — können auf das leichteste durch Brights System hervorgerufen sein. Durch das Hinzusetzen eines einzigen Punktes, der beim schnellen Schreiben verloren gehen oder beim Wiederlesen übersehen werden konnte, wurde ja der Plural vom Singular unterschieden.

Dass das Brightsche System an dem Vorkommen mancher Fehler nur allein schuld ist, dies springt ganz besonders bei den Verwechslungen einiger Verwandtschaftsbezeichnungen in die Augen. In ebendemselben Drama heifst es einmal (Akt 2, Szene 2): »*Madam, and you, my mother, will you go*«. Die Folio liest *my sister* für *my mother*. Einige Zeilen darauf begegnen wir dem Satze: »*To part the queen's proud kindred from the king*«. Die Folio liest hier wieder *prince* für *king*. Schlagen wir nun Brights Lehrbuch auf, so finden wir, dass der Altmeister englischer Stenographie die Wörter *mother* und *sister* durch das Zeichen *parent* wiedergiebt, und dass das Zeichen für *prince* auch *king* bedeuten kann. Hier liegen also zwei Fehler vor, die ohne allen Zweifel nur der mangelhaften stenographischen Wiedergabe, die durch das System bedingt war, in die Schuhe zu schieben sind. Es hiefse Knoten in einer Binse suchen, wollte man zu der etwas langatmigen Erklärung Delius' seine Zuflucht nehmen, nach der dem »simplen Abschreiber« an dieser Stelle einige uneigentliche, aber vom Dichter absichtlich gebrauchte Verwandtschaftsbezeichnungen aufgefallen sein sollen, und die er dann wieder verbessert haben soll.

Greifen wir auf gut Glück, z. B. aus »Hamlet«, noch einige andere Varianten heraus. In der ältesten Quartausgabe vom Jahre 1603 (QA) heifst es im 1. Aufzug, 2. Auftritt, 194. Zeile: *This wonder to you*, spätere Auflagen und jetzige Erklärer lesen aber *maruell* für *wonder*. Nach Bright kann nun aber das Zeichen für *maruell* auch das Wort *wonder* ausdrücken. Zeile 238 im 1. Aufzug, 2. Auftritt lautet: *While one with moderate pace might tell a hundred.* Heute lesen wir *hast* statt *pace*. Hier konnte wiederum das Zeichen für *hast* auch den Ausdruck *pace* wiedergeben. QA, I, 4, 45 liest *horrible shape*, QB, d. h. die zweite Quartausgabe und FA (die älteste Folioausgabe) lesen aber *horrible forme*. Das Wort *forme* wird bei Bright wiedergegeben durch das Zeichen *figure*, dasselbe Wortbild kann aber auch *shape* gelesen werden. So deckt sich ferner *a kercher on that head* (QA, II, 2, 477) mit *a clout upon that head* (QB), *the Diuell* (QA, II, 3, 567) mit *a deale* (QB), *reed* (I, 3, 52) mit *reade* (FA), *should* (II, 2, 498) mit *shall* (QB), *conference* (III, 1, 1) mit *circumstance* (FA) u. s. w. u. s. w.

Das sind alles Korruptelen, die nur durch Brights System erklärt werden können. Die überaus feinen Textuntersuchungen, die gerade dieses Drama erfahren hat, stimmen alle darüber ein, dass

dasselbe nur auf stenographischem Wege entstanden sein kann. Karl Elze hält die Ausgabe vom Jahre 1604 (QB) für die einzig rechtmäfsige. QA ist nach seiner Ansicht eine unerlaubte Ausgabe, die von den gewissenlosen Buchhändlerspekulanten Ling und Trundell dem Büchermarkt übergeben wurde. Sie sollen den Text von einer untergeordneten Provinzial-Schauspielgesellschaft erhalten haben, welche ihrerseits sich wiederum nur auf unrechtmäfsige Weise, durch stenographische Nachschrift, in den Besitz des Stückes gesetzt hatte. Gustav Tanger (in der »Anglia« IV, 1881, S. 211 ff. und in den *„Transactions of the New Shakspere Society", Part I,* S. 109 ff.) ist gleichfalls der Meinung, dass die erste Quartausgabe nur auf räuberischem Wege zu stande gekommen sein kann. Zwei oder mehr Stenographen sollen während der Aufführung das Stück nachgeschrieben, sich den Text später haben nachsehen lassen und so eine *„surreptitious edition"* zurecht gestellt haben. Alexander Dyce (in seiner Hamletausgabe S. 101) und Charles Knight (in seiner Ausgabe S. 4) vertreten denselben Standpunkt. Interessant sind nun die Ausführungen von J. Payne Collier, auf die an dieser Stelle näher eingegangen werden soll.

Auch er hält die erste Quartausgabe für einen regulären Raubdruck, der von Stenographen notdürftig zusammengesetzt wurde. Wo die manuelle Geschicklichkeit des Geschwindschreibers versagte, sollen Stellen durch das Gedächtnis ersetzt worden sein. Im *„Athenaeum"* (1856, S. 1220 ff.) führt er auch einige Fehler an, die durch die stenographische Nachschrift hervorgerufen sein sollen. Collier war selbst Stenograph und zwar Anhänger des Systems Pitman. Man pflegt nun in diesem wie bei allen geometrischen Systemen die Selbstlauter beim schnellen Schreiben einfach wegzulassen oder sie nur durch Punkte flüchtig zu bezeichnen. Collier meint nun, dass die hie und da auftretenden Vokalvertauschungen in den Quartausgaben nur auf Grund einer stenographischen Nachschrift erfolgt sein können.

In der Schlussszene der Tragödie »Romeo und Julia« stöfst sich Julia, nachdem sie Lorenzos Aufforderung, mit ihm die Gruft zu verlassen, zurückgewiesen und vergebens in Romeos Becher einen Rest von Gift für sich selbst gesucht hat, bekanntlich Romeos Dolch in die Brust mit den Worten:

»O willkommner Dolch!
Dies werde deine Scheide. Roste da
Und lass mich sterben.«

So lesen wir heute. Ursprünglich stand aber in der Quartausgabe »*This is thy sheath*: *there rest, and let me die*« (bleibe da und lass mich sterben). Spätere Ausgaben lesen aber *rust* für *rest.* Nach Colliers Meinung soll das Wortbild von dem Stenographen durch die drei Buchstaben *rst* wiedergegeben sein. Es kann aber hier eben so gut ein Druckfehler vorliegen. Julia kann auch wirklich die Worte *there rest* gesprochen haben, sie geben ja auch einen recht guten Sinn, wer wollte das bezweifeln? Nur eine

Stelle die Collier anführt und in der dasselbe Verhältnis zum Ausdruck kommt, ist nicht so leicht zu erklären. Im »Hamlet«, 1. Aufzug, 2. Auftritt, 222. Zeile heifst es: *And wee did thinke it right done.* Spätere Ausgaben lesen: *And we did thinke it writ downe in our dutie etc.* Die stenographische Abkürzung für *writ down* ist *rt dn.* Collier glaubt nun, der Aufzeichner der Quartausgabe, welcher beim Ausschreiben seiner Aufzeichnung die dichterische Wendung vergessen hatte, hätte hierfür den ihm geläufigeren prosaischen Ausdruck *right done* in den Text gesetzt. Sollte dies wirklich der Fall sein, so hätte die stenographische Aufnahme nur durch das System von John Willis erfolgen können; denn dieses System war eine Buchstabenschrift. Die Shakespeare-Dramen vor dem Jahre 1602 können aber mit demselben garnicht aufgenommen sein, da Willis' Werk bekanntlich erst 1602 erschienen ist. Diese sonderbare Differenz wird wohl, wie schon Collier selbst annimmt, nur dem Aufzeichner der Quartausgabe zuzuschreiben sein, der an dieser Stelle statt des poetischen Ausdrucks einen prosaischen setzte. Alle sonstigen Vokalvertauschungen werden wohl zum guten Teil nur einfache Druckfehler sein. In »Romeo und Julia« z. B. steht einmal *Pylat* für *Pylot, propogate* für *propagate, Agot stone* für *Agat stone, ottamie* für *attamie* u. s. w. Die Selbstlauter *a* und *o* sind überhaupt sehr oft vertauscht, ebenso steht *e* für *a* und umgekehrt: *Persons* für *Parsons, Mar.* für *Mer.* d. h. Mercutio, *arithmatick, Appothacarie* u. s. f. Ebenso oft sind aber auch Konsonanten miteinander verwechselt. In »Romeo und Julia« finden wir *Neronas* für *Veronas, Syramour* für *Sycamour, portendous* für *portentous* etc. Der Setzer war äufserst ungeschickt, vorzüglich aber — und dies springt schon bei den wenigen Beispielen in die Augen — im Lesen von Fremdwörtern sehr unbeholfen. Auch der Korrektor war durchaus kritiklos, wenn ein solcher überhaupt bei der Herstellung der Quartos mitgewirkt hat. Auf den ersten Blick scheinen auch Buchstabenvertauschungen vorzuliegen in Wörtern, die tatsächlich solche garnicht enthalten. In der alten Rechtschreibung, die äufserst schwankend und regellos war, wurden Wörter, in denen wir heute vielleicht Fehler erblicken würden, auch wirklich so geschrieben. Bei Shakespeare heifst es z B. stets *two a clock, three a clock,* nicht *two o' clock* nach der heutigen Orthographie Tycho Mommsen, der die sprachlichen und orthographischen Eigenheiten der Shakespearischen Zeit mit einer aufserordentlichen Gründlichkeit und Strenge behandelt hat, hebt ausdrücklich hervor, dass nicht alles Willkür und Unsinn ist, was uns die Quartausgaben an Orthographie bieten, und dass das auffallende Zusammentreffen mit den besten älteren Zeitgenossen wie etwa mit Spenser eine Bürgschaft dafür giebt, dass nicht der Setzer, sondern der Dichter und seine Zeit selbst so zu schreiben pflegten. Wenn Collier also meint, dass diese orthographischen Abweichungen durch das System von John Willis bedingt sein könnten, so irrt er hierin gewaltig, er sucht Feigen im Wipfel, wo sie nicht wachsen. Mit

seiner Hypothese könnte man allenfalls für einen beschränkten Teil der Shakespeare-Dramen einige orthographische Ungenauigkeiten oder kleinere Druckfehler erklären, die grofse Anzahl aller übrigen Fehler bleibt aber unverständlich und ungelöst. Erklären wir die Raubausgaben dagegen für Nachschriften, die durch Brights System gewonnen wurden, so haben wir mit einem Schlage sämtliche Fehler, alle die Stellen, »die den Herausgebern die meiste Not und Verlegenheit bereiten«, aus ihrem rätselhaften Dunkel ins hellste Licht gerückt.

Schliefslich lässt sich, wenn wir von den Personalveränderungen in Zeitwörtern absehen, wie sie im Brightschen System durch die oben geschilderten Beispiele *have* in *had* und *do* in *did* hervorgerufen werden konnten,*) noch eine Gruppe ganz bezeichnender Fehler feststellen, die einzig und allein nur durch das Kurzschriftsystem Brights entstanden sein können. Die übrigen Auflagen weichen von den ersten Quartausgaben nicht nur allein dadurch ab, dass sie an Stelle einiger Ausdrücke sinnverwandte bringen, nein, sie weisen mitunter auch ganz andere Wörter auf. Ueberträgt man diese Varianten in Brights Stenographie und vergleicht sie miteinander, so wird man mit Staunen wahrnehmen, dass die Schriftbilder, zumal wenn sie eilig niedergeschrieben werden, sich aufserordentlich ähneln und dass sie beim Wiederlesen den Stenographen sehr leicht irre führen konnten. Drei Beispiele mögen dies zeigen.

In der ersten Quartausgabe des »Hamlet« heifst es II, 2: *farre better*, die übrigen Ausgaben lesen aber *much better*. Die stenographischen Schriftbilder für diese Wörter sind nun folgende: und , nur der Anstrich ist bei dem letzten Zeichen etwas gebogen. Gleich weiter heifst es dann *each part made true*, wofür die späteren Ausgaben *each word made true* lesen. Hier haben die Wörter *part* und *word*, in Brights Stenographie übertragen, folgende Gestalt: und . In dem Drama »Die Komödie der Irrungen« heifst es II, 2: *What error drives our eyes and ears amiss*, nachfolgende Ausgaben lesen aber *What error draws our eyes and ears amiss*. Die stenographischen Zeichen für *drives* und *draws* unterscheiden sich wiederum nur sehr gering: und . Dass bei sich so aufserordentlich ähnelnden Schriftzügen die mannigfachsten Verwechslungen eintreten mussten, liegt klar auf der Hand. Jeder Stenograph wird sattsam wissen, dass das Wiederlesen sogar selbstgeschriebener Stenogramme, zumal wenn sie in grofser Eile mit

*) Solche Fehler kommen in den Quartausgaben fast garnicht vor, da der Zusammenhang des Satzes stets das richtige erkennen lassen musste. Ein Beispiel aus dem Drama „Der Sturm" mag jedoch hier seinen Platz finden. Im 1. Aufzug, 2. Auftritt sagt Prospero:

A rotten carcass of a butt, not rigg'd,
Nor tackle, sail, nor mast; the very rats
Instinctively have quit it.

Spätere Auflagen lesen *had* für *have*. Dieser Fehler konnte zweifellos nur durch den Stenographen begangen sein.

dem geflügelten Worte zugleich niedergeworfen sind, keineswegs immer so leicht ist und dass ihm da manches Wort mit recht vernehmlicher Stimme den Satz zuruft: *Hic Rhodus, hic salta!*

Durch das stenographische System als solches konnten sich schon die verschiedensten und die weitgehendsten Fehler in die Quartausgaben einschleichen. Nun vergegenwärtige man sich den weiten und auf jeder Station in neue Gefahren führenden Weg, den das Wort des Dichters durch den Mund des Schauspielers, das Ohr des Zuschauers, die Hand des Nachschreibers und das Auge des Setzers zurückzulegen hatte. Dieser Weg giebt uns eine vollständige und erschöpfende Erklärung für alle Veränderungen, die die Quartotexte aufweisen.

Wieviel man hierbei den Stenographen zur Last legen soll, lässt sich bestimmt nicht sagen. Die eben geschilderten Fehler fallen ihnen aber allein zu, vielleicht weniger ihnen selbst als ihrem System, das sie hier im Stich liefs. Dass es aber auch die Hand des Stenographen war, die den Dienst versagte, zeigt die Unvollständigkeit der Nachschriften, die sich am deutlichsten dort bemerklich macht, wo kurze Zwischenreden ausgefallen sind, die auf der Bühne unbedingt gesprochen sein müssen, da sie dem nächsten Redner sein Stichwort gaben. Diese Stellen wird der Stenograph aber deshalb nicht haben nachschreiben können, weil sein Auge hier durch den Hergang auf der Bühne in Anspruch genommen war. Er musste, um den nächsten Redner notiren zu können, seinen Blick von seinem Stenogramm ab dem Schauspieler zuwenden und verlor dadurch Zeit. Dies ist auch der Grund der von einzelnen Kritikern wahrgenommenen Knappheit und Unvollständigkeit der sogenannten Bühnenweisungen *(Stage directions)* in den Quartos. Wie flüchtig der Stenograph, um ja den Text festhalten zu können, hierbei die Vorgänge auf der Bühne verfolgte, beweisen einige Stellen, die uns gleichzeitig wiederum die sicherste Gewähr dafür geben, dass die Dramen nur nachgeschrieben sein können.

Das Theaterpersonal reichte mitunter nicht ganz aus und so wurden denn wiederholentlich zwei Rollen durch eine Person gespielt. Trat nun diese in ihrer zweiten Rolle auf, so schrieb der Stenograph, ohne gewahr zu werden, dass sie sich diesmal anders trug und gebärdete, sie ruhig als den Spieler der vorhergehenden Auftritte bei seinen Bühnenweisnngen ein. So sind z. B. in dem Drama »Richard III.«, wie dies schon Alexander Schmidt hervorgehoben hat, die Rollen des Gefangenwärters mit dem Tower-Leutnant Sir Robert Brakenbury, der Dorset-Spieler mit Messenger, der Darsteller des Ratcliff mit dem Sheriff verwechselt, selbst der unmittelbar vorher enthauptete Rivers musste III, 4, 6 als Bischof von Ely wiederauferstehen! Die Unfestigkeit der Personenbezeichnungen erkennen wir auch besonders in der ältesten Ausgabe des »Sommernachtstraumes«. Theseus und Hippolyta werden hier bald mit *Thes.* und *Hip.*, bald mit *Duke* und *Dutch.* eingeführt, Titania bald mit *Queen,* bald mit *Tyta, Puck* bald mit *Robin,* bald mit

Puck, Bottom bald mit *Bot.*, bald mit *Clown* u. s. w. Die Hast des vom unmittelbaren theatralischen Eindruck beherrschten Nachschreibers kommt hier so recht zum Ausdruck.

Ein weiterer Fehler — und der dürfte vielleicht der letzte sein — den man auf Rechnung der Stenographen wird setzen können, macht sich schliefslich in der ungenauen Wiedergabe von gebundener und ungebundener Rede bemerkbar. Die Quartos wissen keinen Unterschied zwischen den beiden Redegattungen zu machen. Verse sind häufig als Prosa gedruckt und Prosa wiederum dann und wann als Verse; alles geht hier aus den Fugen. Die Stenographen werden zum Abteilen der Verse jedenfalls keine Zeit oder kein richtiges Verständnis gehabt haben. Sie schrieben den Text, so wie sie ihn hörten, einfach nieder, ohne sich um alle Metrik zu kümmern. Diese nachträglich zu setzen, fehlte es ihnen offenbar an einem hinlänglich gebildeten Mann; denn wo ein Versuch dazu gemacht wird, geschieht es auf gut Glück ohne alle Kenntnis der metrischen Gesetze. Selbst gereimte Verse erscheinen als Prosa, oft mit erheiternden Missverständnissen. In dem Drama »König Lear« z. B. sagt der Narr im 1. Aufzug, 4. Auftritt, 338. Zeile: *nuncle Lear, tarry, take the fool with thee.* Dann wird von ihm ein volkstümlicher Reim mit dem Anfang: *A fox, when one has caught her* rezitirt. In den Quartos lautet nun diese Stelle: *tarry and take the fool with a fox, when one has caught her.* Ein gröfseres Missverständnis konnte wohl kaum begangen werden!

Das Gesamtergebnis aller im vorstehenden aufgeführten besonderen Umstände, welche nicht jeder einzeln für sich, sondern im Zusammenhange betrachtet und erwogen sein wollen, ist die schon im Eingange ausgesprochene Ueberzeugung, dass die Quartoausgaben sich nur aus stenographischen Nachschriften zusammensetzen können. Die völlige Uebereinstimmung der Fehler in den Texten der Shakespeare Dramen mit den Schwächen des ältesten englischen Stenographiesystems, wie ich sie geschildert habe, macht es zur Gewissheit, dass die stenographischen Nachschriften nur durch das System von Timothy Bright bewirkt sein können.

IV.

Wie Goethe zu Mosengeil und Horstig, die die Kurzschrift auf deutschem Boden zuerst heimisch machten und in emsiger Gärtnerarbeit ihr Wachstum leiteten, sodass das anfangs nur schwache Reis gar bald zu einem kraftstrotzenden und knorrigen Baume emporsprieſsen konnte, in näherer Beziehung gestanden und mit ihnen, den ersten Bahnbrechern deutscher Stenographie, sogar einen Briefwechsel geführt hat,*) so hat auch Englands gröfster Sohn —

*) Vgl. meinen Aufsatz: Goethes Beziehungen zu den tironischen Noten, der Geschwindschrift des Mittelalters und der modernen Stenographie, Berlin (Verlag von H. Schumann, Gartenstr. 72), 1896, S. 16 ff. und meine Ausführungen im Archiv für Stenographie, 1896, S. 140 ff. und 188.

bestimmt können wir es nicht sagen, da eine zu grofse Spanne Zeit zwischen heute und dem letzten Gesange des Schwans von Avon liegt — höchst wahrscheinlich den ersten Pfadfinder englischer Geschwindschrift, deren Entstehen ja viel weiter zurückreicht als das der deutschen, Timothy Bright, gekannt.

Timothy Bright, dessen Leben das Studium eifriger Untersuchungen war,*) wurde im Jahre 1550 zu Sheffield geboren. Elf Jahre alt, war er in das *Trinity College* in Cambridge eingetreten, wo er 1567 schon *Bachelor of Arts* wurde. Fünf Jahre später finden wir ihn in dem Seinebabel, wo er in der Nacht vom 23. zum 24. August die Pariser Bluthochzeit miterleben sollte. Hunderte von Opfern hatte die Bartholomäusnacht gefordert. Bright blieb unversehrt. Nur mit genauer Not entkam er dem sicheren Tode. Das Haus des damaligen englischen Botschafters Sir Francis Walsingham nahm ihn gastfrei auf. Im Jahre 1574 wurde er in Cambridge, wohin er wieder zurückgekehrt war, zum *Bachelor of Medizine* ernannt und 1579 errang er daselbst den Doktortitel. Sieben Jahre darauf wurde er als Nachfolger Dr. Turners an das St. Bartholomäus-Hospital in Smithfield bei London berufen. Hier gab er verschiedene medizinische Werke heraus, darunter eins, das den Titel führt: *A Treatise of Melancholie, contayning the causes thereof, and reasons of the strange effects it worketh in our minds and bodies etc., London 1586.***) Diese Schrift hat nun, das steht ohne jede Frage fest, auch Shakespeare gelesen. Professor Richard Loening hat die mannigfachen Beziehungen des physiologischen Seelenlebens Shakespeares mit den in dieser Schrift enthaltenen Gedanken in seinem Festvortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1894 »Ueber die physiologischen Grundlagen der Shakespeareschen Psychologie«***) auf das

---

*) Vgl. über Bright: *Early Shorthand Systems, by Dr. Westby-Gibson. A Paper read at the Shorthand Society, 18. Dec. 1882. James Wade, London; Articles on Timothy Bright and his Shorthand* im *„Phonetic Journal“*, 8. März 1884, 5. Juli 1884 u. 9. Januar 1886; *Memoir of Timothy Bright, by Thompson Cooper* im *„Dictionary of National Biography edited by Leslie Stephen, London, 1886“*, Bd. VI, S. 337 ff. *A Monograph on Timothy Bright, the father of modern shorthand, 1586—88. By Dr. Westby Gibson,* in *„Transactions of the first international Shorthand Congress held in London from september 26. to october 1. 1887. London, 1888“*; Hans Moser: Allg. Geschichte der Stenographie, Leipzig, 1889, S. 118 ff.; Allg. Dtsch. Stenotachygraphen-Ztg. „Timothy Bright, der Vater der modernen Stenographie“, 1890, Nr. 1 u. 2. Weitere Quellenangaben befinden sich sodann in dem ausgezeichneten Nachschlagewerk *„The bibliography of shorthand by John Westby Gibson, London, 1887“*, S. 29 u. 30 und im *„Dictionary of National Biography“*. In der *„Encyclopaedia Britannica, Edinburgh 1876“* ist Bright nicht aufgeführt.

**) Schon vorher hatte er Werke *De Hygieina, De Therapeutica, De dyscrasia corporis humani* u. s. w. erscheinen lassen. Durch einen glücklichen Zufall habe ich mehrere derselben auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, wo sie trotz ihrer Eintragung im Hauptkatalog für verschollen galten, auffinden können. Die Signaturen lauten: Ii, 642; Le, 1054 (diese beiden Bände enthalten je zwei Werke Brights) und Nn, 1548, Seite 276 ff.

***) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch, 31. Band, 1895, S. 1 ff.

deutlichste klargelegt. Brights Werk, in dem sich seine ganze Gemütsstimmung widerspiegelt, von der er in jener grauenvollen Nacht der Niedermetzelung der Hugenotten ergriffen war, behandelt nicht nur die Melancholie selbst, sondern es sucht auch das Verständnis ihrer Ursachen und Wirkungen dadurch zu fördern, dass es den Leser über Teile und Funktionen des Körpers wie der Seele überhaupt und insbesondere über die Einwirkung des ersteren auf die letztere vom wissenschaftlichen Standpunkt der Zeit aus in leichtverständlicher Weise belehrt. Bei Shakespeare finden sich nun so vielfache Aeufserungen über Melancholie oder auch Charakteristiken von Helden, welche ein melancholisch cholerisches Temperament an sich haben, — man erinnere sich hier nur an den Charakter und das Verhalten des Dänenprinzen Hamlet — die bei näherem Zusehen und Vergleichen mit den Brightschen Gedanken so auffallend übereinstimmen, dass man sagen muss, hier den Schlüssel zu der gesamten physiologischen Psychologie Shakespeares gefunden zu haben. Brights Seelenlehre war die Atmosphäre, in der und unter deren Einfluss Shakespeares Werke entstanden.

Abgesehen von den inneren Gründen, die dafür sprechen, dass Shakespeare Brights Werk gelesen und benutzt hat, kommen dann auch noch äufsere hinzu. Brights Melancholie ist zu London 1586 erschienen, also um die Zeit von Shakespeares erstem Auftreten daselbst, und zwar in dem Verlage des Buchdruckers Thomas Vautrollier, eines französischen Emigranten, mit dessen Geschäft Shakespeare in naher Beziehung stand. Vautrolliers Laden befand sich in Blackfriars, in unmittelbarster Nähe stand aber auch Shakespeares Bühne. Nach dem Tode Vautrolliers im Jahre 1588 gingen sein Verlag und die Druckerei an Richard Field, dem Vautrollier seine Tochter Jacqueline zur Frau gegeben hatte, über. Richard Field war nun ein Stratforder Landsmann und Jugendfreund Shakespeares und von ihm sind auch die Erstlingswerke unseres Dichters, »Venus und Adonis« 1593, sowie »Lucrezia« 1594, in erster Auflage gedruckt. Auch weist dieser Verlag noch andere Werke auf, die von Shakespeare nachweislich benutzt wurden; so vor allem die englische Uebersetzung des Plutarch von Thomas North, Ovids Metamorphosen und Ciceros Orator.*) William Blades

*) Der fleifsige Gebrauch, den Shakespeare von North's Plutarch gemacht hat, ist bekannt; er war seine fast ausschliefsliche Quelle, sein Eins und Alles für die alte Geschichte. Im Coriolan V, 3. z. B. ist die Rede der Volumnia *(Should we be silent and not speak etc.)* fast Wort für Wort daraus entlehnt. Skeat berichtet uns in seiner Plutarchausgabe *(preface XII)*, dass Shakespeare im Besitz des Plutarch gewesen war. North's Plutarch ist neuerdings auch von Prof. F. A. Leo in photolithographischem Texte (London u. Strafsburg im Verlage von Trübner) herausgegeben. — Den Ovid erwähnt Shakespeare öfter als irgend einen anderen römischen Dichter, er charakterisirt ihn als *the most capricious poet, honest Ovid* und spricht von seiner Verbannung *among the Goths* in As You Like It III, 3. In der Bodleian Bibliothek zu Oxford wird heute noch ein Band von Ovids Metamorphosen aufbewahrt, der Shakespeares Initialen zeigt. Vgl. hierzu den Aufsatz von Prof. F. A. Leo: „Shakespeares Ovid in der *Bodleian Library* zu Oxford" im Shakespeare-Jahrbuch, 16. Band, 1881, S. 367 ff. — Stellen aus Ciceros Orator finden sich in Titus Andronicus IV, 1 und Heinrich VI., IV, 1.

behauptet sogar in einer sehr merkwürdigen Schrift: »*Shakspere and typography; being an Attempt to shnow Shakspere's Personal Connection with, and Technical Knowledge of, the Art of Printing; etc. London 1872*«, dass Shakespeare, ehe er Schauspieler wurde, eine Zeit lang in der Druckerei von Vautrollier als Korrektor beschäftigt gewesen sei. Es findet sich in der Tat eine stattliche Reihe von Stellen, aus denen mit aller Gewissheit hervorgeht, dass unser Dichter mit den Vorgängen beim Setzen und Drucken aufs engste vertraut und dass er stets geneigt war, diese Kenntnis poetisch zu verwerten. Karl Elze ist Blades entgegengetreten, nach seiner Meinung soll Shakespeare nur eine wissbegierige Teilnahme für die magischen Künste besessen haben, die eine papierene Unsterblichkeit verleihen. Shakespeare soll den Druck seiner Werke wie etwa »Venus und Adonis« und »Lucrezia«, die nicht zu den Raubausgaben gehören, selbst geleitet und die Einrichtung einer Druckerei hierbei kennen gelernt haben. Andererseits wirft es aber ein ganz überraschendes Licht auf den Bildungsgang wie auf den Umgangskreis des Dichters, wenn wir sehen, wie sich in Vautrolliers Verlage alles beisammen findet, was auf die Entwicklung seines Geistes und die Vermehrung und Ergänzung seiner Kenntnisse von hervorragendem Einfluss gewesen zu sein scheint. Blades Hypothese dünkt mich deshalb auch garnicht so unwahrscheinlich. Der Uebergang von der Schriftsetzerei zur Schriftstellerei war damals keineswegs so selten. Ich möchte hier nur an Henry Chettle erinnern, der, ehe er sich der dramatischen Schriftstellerei widmete, erst Buchdrucker war.

Shakespeare hatte Brights Werk über die Melancholie gelesen, es hatte ihm für die Schilderung der seelischen Prozesse sowie für die Ausgestaltung und dramatische Durchführung der Charaktere manche fein und richtig beobachtete Züge an die Hand gegeben, Brights Name wird ihm also wohl bekannt gewesen sein. Ob er sein Stenographiesystem kannte, das in dem Verlage von I. Windet erschien, steht dahin. Dass Shakespeare, wenn er sich auch sonst nicht um seine Werke bekümmerte, über das Schicksal seiner Dramen, die ihm die spitzbübischen Nachschreiber entführten, unterrichtet gewesen ist, können wir sicher annehmen, andernfalls hätte er sich ja nicht in den Jahren 1597—1600, wie wir oben gesehen haben, mit der Herausgabe seiner Stücke in ihrer echten Gestalt beschäftigt.

Dass Shakespeare von Bright gekannt wurde, können wir wohl ebenso sicher annehmen. Bereits an der Wende des Jahrhunderts stand Shakespeare im vollen Zenith seiner dichterischen Schöpfung. Sh. Neil hat berechnet*) und man kann es ihm leicht nachrechnen, dass bis zu Shakespeares Tode insgesammt 60—65 Einzelausgaben seiner Dramen und Gedichte erschienen sind. Nehmen wir nur sechzig an und berechnen wir die Stärke der jedesmaligen Auflage auf nur 300 Exemplare, so ergiebt das eine Gesamtzahl von nicht

*) Vgl. sein Werk: *Shakespeare, a Critical Biography*, S. 59.

weniger als 18000 Exemplaren. Dies Argument spricht am deutlichsten für die Volkstümlichkeit Shakespeares und für seinen Ruhm bei seinen Zeitgenossen, wenn wir erwägen, dass sich damals die Fertigkeit des Lesens auf einen viel kleineren Teil des Volkes beschränkte als heutzutage. Die Klage Prynne's im *Histrio Mastix*, dass Schauspiele damals besser gedruckt und mehr gesucht wurden als Bibeln und Predigten, dürfte deshalb nicht ohne Berechtigung sein.

Die Frage, ob Bright vielleicht bei der Nachschrift der Dramen mitgewirkt und so aus seinem System Nutzen gezogen habe, ist schwer zu entscheiden. Im September 1590 berief ihn die Königin als Rektor nach Methley, nahe bei Wakefield in die Grafschaft Yorkshire. Im Jahre 1594 wurde er Rektor in Barwick-in-Elmet, nahe bei Leeds. Dann aber in der Zeit, wo die gröfsten Dramen Shakespeares erschienen, ist seine Spur verloren. Im Jahre 1605 finden wir ihn in Barwick, wo er die letzten Jahre seines Lebens verbrachte. Im Oktober des Jahres 1615 verstarb er daselbst. Sein Testament bestimmte, dass man seinen Leichnam verbrennen sollte, wo es Gott gefiel *(be buried, where God pleases)*.

Persönliche Beziehungen zwischen Shakespeare und Bright kennen wir nicht, geistige sind aber vorhanden. Shakespeare gewann durch Bright den ersten tiefen Einblick in die physiologische Psychologie Durch seine eigene Beobachtung lebender Menschen und durch seinen poetischen Genius, der ihn tiefer und heller in die menschliche Seele hat blicken lassen, als irgend einen andern vor ihm oder nach ihm, unterstützt, schuf er jene Gestalten, die unsere Herzen noch heute, nach Verlauf von drei Jahrhunderten, bis in das Innerste zu bewegen und zu erheben vermögen. »Seine Menschen scheinen« — um hier ein Wort Goethes aus »Wilhelm Meisters Lehrjahren« zu gebrauchen — »natürliche Menschen zu sein, und sie sind es doch nicht. Diese geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Krystall gebildet hätte; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt.«

* * *

Dr. Eduard Engel hatte seiner Zeit die stenographische Welt zur Unterstützung der Shakespeareforschung aufgerufen. Mit den alten englischen Systemen sollten sich die Jünger der geflügelten Feder genau vertraut machen und durch praktische Uebungen die Fehlerquellen der einzelnen Systeme feststellen. Meine Abhandlung hat die Schwächen des ältesten englischen Stenographiesystems und ihre gleichzeitige Uebereinstimmung mit den Textfehlern in den Shakespeare-Dramen klarzulegen versucht.

Auf dem Felde der Textkritik haben Kommentatoren vor mir

schon längst die Haupternte gehalten und die schönsten Früchte in ihre Scheuern geborgen. Meine Untersuchung konnte sich nur an dem bescheidenen Gewinn von Aehrenlesern genügen lassen. Doch auch dieser scheint mir reich genug zu sein und einen weit gröfseren in Aussicht zu stellen, um alle Shakespearephilologen zu veranlassen, sich dem Studium des ältesten englischen Stenographiesystems zuzuwenden und mit Hilfe desselben nochmals das weite und breite Aehrenfeld abzusuchen.

Kein Textkritiker ist so sehr Angriffen ausgesetzt als gerade ein Shakespeareforscher. Während er mit den minutiösesten Untersuchungen beschäftigt ist, während er Stein und Mörtel herbeiträgt, um die Mauern seiner Wissenschaft zu bauen, muss er die Lenden mit dem Schwerte umgürtet haben, um jeder Zeit dem Feinde entgegentreten zu können. Doch dies darf den Berufenen nicht davon abhalten, rüstig weiter zu schaffen. Durch den Kampf werden die Kräfte nur gestählt, ebenso wie die still und geduldig aus der Tiefe des Meeres heraus aufgebauten Korallenfelsen nur stärker gefestigt werden durch die brandenden Wellen, die darüber spritzen.

Shakespeares Werke werden, wie ein unversiegbarer Quell unaufhörlich seine Wasser spendet und um den sich durstige Schnitter, einer den andern drängend und stofsend, alle die hohle Hand ausstreckend, scharen, um sie zuerst bis zum Rande zu füllen, auf undenkliche Zeiten hinaus eine Fundgrube seltenster Art für alle Wissensdurstigen bleiben. Sie gleichen einem seltenen Edelsteine, einem Diamanten in der schweifsigen Hand eines Arbeiters, der ihn im Schmutze gefunden hat und der, noch unbekannt mit seinem Werte, aber geblendet von seinem strahlenden Glanze, nicht weifs, was damit anfangen. Nur der Kundige, der tiefer Blickende kennt seinen Wert, einen Wert, von dem ein Goethe hingerissen, zu ihm aufblickend, ausrufen konnte:

»Lida! Glück der nächsten Nähe,
William! Stern der schönsten Höhe,
Euch verdank' ich, was ich bin.«

Druck: Thormann & Goetsch, Berlin S. W. Bernburgerstr. 17.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE NOV 2? 1930

NOV 13 41

12455.67
Shakespeare und die anfange der en
Widener Library
003095342
3 2044 086 728 151